



# ভারতের লোকনাট্য

ডঃ খুব দাস



ত্রীভুমি পাবলিশিং কোম্পানী  
কলিকাতা-৯

প্রকাশক :

অরুণ পুরকায়স্থ

৭২, মহাত্মা গান্ধী রোড

কলিকাতা-৯

প্রথম প্রকাশ :

ব্রথযাত্রা

আষাঢ় ১৩৬৭

মুদ্রাকর :

শ্রীতুলসীচরণ বস্কী

ত্যাশনাল প্রিণ্টিং ওয়ার্কস্

৩৩ডি, মদন মিত্র লেন

কলিকাতা-৬

আজকের অধ্যাপক তরুণ যামের স্বাভাবিক  
উদ্দেশ্যে



## সূচীপত্র

|                           |  |
|---------------------------|--|
| ছমিকা                     | : ড: অজিতকুমার ঘোষ—২   |
| ভারতের লোকনাট্য           | : সংজ্ঞা, উৎপত্তি এবং প্রগতি—১৩  |
| গুজরাটের লোকনাট্য         | : ভাণ্ডারাই—৩৩   |
| রাজস্থানের লোকনাট্য       | : খ্যাল—৫৮, রাসধারী—৬২, গবরী—৭৪  |
| উত্তর প্রদেশের লোকনাট্য   | : রাসলীলা—২০, রাসলীলা—২৮, নোটফী—১১২  |
| কেরলের লোকনাট্য           | : কুটিয়াটম—১১৮, মুড়িয়েটু—১২২, কুকাটম—১২৭  |
| কান্সারের লোকনাট্য        | : ভাঁড়পথর—১৩৬   |
| পঞ্জাবের লোকনাট্য         | : নকল—১৪৩  |
| হরিয়ানার লোকনাট্য        | : সাঙ্গ—১৪৫  |
| হিমালয় প্রদেশের লোকনাট্য | : করিয়ালা—১৪৮   |
| কর্ণাটকের লোকনাট্য        | : যক্ষগান—১৬০, ছোড্ডাট—১৭৩   |
| অসমের লোকনাট্য            | : অন্ধিয়ানাট ভাওনা—১৭২, গুজাপালি—১৮৬, আপীওজা—১৮৮, ঢুলীয়া ভাওনা—১৮৮, পুতলানাচ—১২০, কুশান গান—১২০, দোতরা গান—১২৩, খারাপুরাণ—১২৪, ভাওরীয়া—১২৪  |
| বিহারের লোকনাট্য          | : কীর্তনীয়—১২৫, বিদাপত নাচ—১২৮, বিদেশিয়া—২০৩   |
| নেপালের লোকনাট্য          | : রমথেলিয়া—২০২  |
| তামিলনাড়ুর লোকনাট্য      | : তেরুকুতু—২১২   |
| অন্ধ্রের লোকনাট্য         | : বুর্গীকথা—২২০  |
| উড়িষ্যার লোকনাট্য        | : যাত্রা—২২৫, গল্পমাগর, হরিকথা এবং কথক—২২৮, দশকাঠিয়া—২২৮, চৈতী ঘোড়ানাট—২২২, ছোনাট—২২২, পালা—২২২, দশকাঠিয়া—২২০, দণ্ডনাট—২৩০, রাসলীলা—২৩০, পটুয়া যাত্রা—২৩১, মুড়িকি নবরঙ্গ নাট—২৩১, বন্দীনাট—২৩১, ঘরীনাট—২৩১, দেশীনাট—২৩১, রামলীলা—২৩২, লঙ্কাপোড়ী—২৩২, ধনুয়া যাত্রা—২৩২, শব্দধর নাট—২৩২, কাঙ্কেই নাট—২৩৩, প্রহ্লাদ নাটক—২৩৩ |
| মহারাষ্ট্রের লোকনাট্য     | : তামাশা—২৩৭, ললিত—২৫১, গোন্ধল—২৫৩, দশাবতার—২৫৬  |
| মধ্যপ্রদেশের লোকনাট্য     | : পাণ্ডওয়ানী—২৫২, মাচ—২৬৪, নাচা—২৭৬   |
| পশ্চিমবঙ্গের লোকনাট্য     | : স্বায়ী গভীরার রেখাচিত্র—২৮০, আলকাপ—২৮০, গভীরী—২২৬   |

## সিবেকর ॥

ভারতবর্ষে প্রদেনীয়াম মঞ্চ ভারতীয় ভাষার ভারতীয়দের দ্বারা নাট্যাভিনয়ের স্বরূপাত আঙ্গ থেকে দু'শো বছর আগে—অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষ পর্বে (২৭ শে নভেম্বর ১৭২৫, ডুমতলা, কলিকাতায়)। মাত্র দেড়শো বছরের মধ্যে এই নগর-নাট্য তার বিকাশের চরম পর্যায়ে পৌঁছায়। ফলে স্বাধীনতা-লাভের কিছু আগে ও পরে—পাঁচের দশকের শেষাবধি কয়েকজন ব্যতিক্রমী নাট্য-ব্যক্তিত্ব ব্যতিরেকে ভারতীয় স্বধীজনের নাট্যাচর্চা সীমাবদ্ধ থাকে এই নগর-নাট্যে। অথচ এই নাগরনাট্যের সঙ্গে আমাদের ঐতিহ্যময় নাট্যরীতির কোনো দূরত্ব সম্পর্কও নেই। ফলে মুখ্যতঃ স্বাধীনতা লাভের পরে ভারত-বাসীর জাতীয়তাবাদী চিন্তাধারার ব্যাপক প্রসারে শিল্পের অস্ফুট শাখার অহরূপে, সাম্প্রতিককালের নাট্যাচর্চাকেও ভারতীয় ঐতিহ্যের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট করার, যুগোপযোগী ভারতীয় নাট্যরীতির স্বকীয়তা প্রতিষ্ঠা করার প্রবণতা দেখা দেয়। ছয়ের দশকে এই প্রবণতা তীব্রতর হ'য়ে ওঠে। ফলে কেবলমাত্র ঐতিহ্য-বিবিক্ত নগর-নাট্যের মাধ্যমে নাট্য-ব্যক্তিত্বের বা নাট্য-প্রতিভার বিকাশের পথ রুদ্ধ হ'য়ে পড়ে। এই পর্বের একজন শহুরে নাট্যকর্মী হওয়ায় অবদমিত, ফলে অবিকশিত ব্যক্তিত্বের যন্ত্রণা অল্প অসংখ্য নাট্যকর্মীর মত আমিও অনুভব করতে থাকি। অনুভব করতে থাকি এই সত্য যে, কেবলমাত্র দেশীয় নাট্যরীতির পুনরুজ্জীবনই নয়, যুগের সঙ্গে তার সামঞ্জস্যপূর্ণ নবীকরণ এবং তজ্জনিত নূতন ও পুরাতন রীতির পারস্পরিক মিথস্ক্রিয়ার উদ্ভূত নাট্যেই এই অবদমিত ব্যক্তিত্বের বিকাশ সম্ভব। আর এই অতি আকাঙ্ক্ষার নাট্যাচর্চার সাফল্য নির্ভরশীল আমাদের বিভিন্ন প্রদেশের লোকনাট্যসমূহের সম্যক জ্ঞানের উপর। ফলে প্রাদেশিক লোকনাট্যের সাধারণ জ্ঞান আহরণ ও সহকর্মীদের সঙ্গে তার স্বম মণ্টন আঙ্গকের ভারতীয় নাট্য কর্মীমাজেরই অন্ততম এক দায়।

তাছাড়া ভৌগোলিক ও ভাষাগত ভিন্নতা সত্ত্বেও সংস্কৃতির এক সর্বভারতীয় রূপ হ্রদ্বর অতীতেই সমগ্র ভারতবাসীকে ঐক্যসূত্রে আবদ্ধ করেছিলো। মহান সত্য ক'রে তুলেছিল বৈচিত্র্যের মধ্যে ঐক্যের তথ্যটিকে। কিন্তু ঔপনিবেশিক শাসন ব্যবস্থা আপন স্বার্থের তাগিদে এই সাংস্কৃতিক চেতনার ফাটল ধরায় এবং পারস্পরিক লেনদেনের মধ্য দিয়ে ভারতবোধের গতিশীলতার যে পথ, তাও বন্ধ করে—নানা কৌশলে। অবশ্য এই সন্নয়েই প্রসূক্ত হ'য়েছে সর্বভারতীয় রেললাইন, সর্বভারতীয় শিক্ষা ও শাসন-ব্যবস্থা এবং সর্বভারতীয় এক মাধ্যম-ভাষা। কিন্তু দেশশাসনের প্রয়োজনে এগুলির যতটা ব্যবহার হ'য়েছে, ভারতবাসীর সাংস্কৃতিক ঐক্য হ্রদ্বত করে তোলার ক্ষেত্রে ততটা অবশ্যই হয়নি। ফলস্বরূপে কোনো প্রদেশের অধিবাসীই জানতে পারেনি অন্যপ্রদেশের চিত্র,

সাহিত্য, নৃত্য, গীত, নাট্য, স্থাপত্য, ভাস্কর্য এবং মূল্যবোধের স্বরূপ ও তার বিকাশ বৈশিষ্ট্য। মূল্যবোধ প্রাশাসনিক বাধার কারণেই এই বিস্তীর্ণ পরিসরে বৈচিত্র্যের মধ্যে ঐক্য গড়ে তোলার যে ক্ষেত্র, সেখানে মিলিত হ'তে পারেনি ভারতবাসী। ধীরে ধীরে কার্টল ধরে যায় আমাদের সাংস্কৃতিক ঐক্যে। ফলে বৈচিত্র্যের মধ্যে ঐক্যের প্রাচীন সূত্রটিও যায় কেটে—আসলে কেটে দেয়া হয়। আর তার ফলে আমরাও একেবারেই বিচ্ছিন্ন হয়ে পড়ি। এই বিচ্ছিন্নতার যন্ত্রণাই আবার আমাদের অহুপ্রেরণা জোগায়, অহুপ্রেরণা জোগায় জানীয়তা-বাদী আন্দোলনের। সেই আন্দোলনের চেউ-এ একদিন উৎসাহ গেল ভেসে। স্বাধীন হ'লাম আমরা। আমাদের সাংস্কৃতিক পরিমণ্ডলে বিচ্ছিন্নতা দূরীকরণের ক্ষেত্রে যে প্রাশাসনিক বাধা প্রায় দু'শো বছর ধরে বিরাজমান ছিল, তা দূর হ'লো। স্বাধীন ভারতবাসী হিসেবে, আমাদের সাংস্কৃতির ক্ষেত্রে হারিয়ে যাওয়া সেই ঐক্যসূত্রটির পুনরুৎসাহের যুগাযুগ দায় ও আজ আমাদের কাছে প্রাপ্য।

এই উভয়বিধ দায়বোধ থেকেই এবং প্রদ্বের অধ্যাপক কুমার রায় ও প্রদ্বের ঘোষনারায়ণ গুপ্তের সন্মত পরামর্শক্রমে এই 'ভারতের লোকনাট্য'-এর পরিকল্পনা।

প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে লোকনাট্যের সঙ্গে আমার সংশ্লিষ্ট আশৈশবের। আমার স্বর্গীয় পিতৃদেব ছিলেন শৌখিন গ্রামাযাত্রার সংগঠক-অভিনেতা, মাতুল পেশাদারী কীর্তনীয় এবং রামায়নী। আর পেশাদারী যাত্রার প্রখ্যাত অভিনেতা শ্রী নিতাই দাস আমার নিকট জ্ঞাত-কুটুম্ব। ফলে লোকনাট্যের ভাষার সঙ্গে আমার পরিচয় প্রায় জন্মগত। তবুও রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের নাট্যবিভাগে স্নাতকোত্তর শ্রেণীতে পড়ার সময় বিভাগীয় অধ্যাপকবৃন্দ সন্মত উপদেশ এবং প্রয়োজীয় তথ্যের ও কার্যকরী এক পথের সন্ধান দিয়ে আমার এতদ্বিষয়ক চিন্তাভাবনাকে সমৃদ্ধ করেছেন। তাঁদের সকলের কাছেই আমি ধন্য। সেই ঋণ মাথায ক'রে স্নাতকোত্তর ডিগ্রী লাভের অব্যবহিত পরেই আমি তৎকালীন বিভাগীয় প্রধান প্রদ্বের অধ্যাপক তরুণ রায়ের তত্ত্বাবধানে "ভারতীয় লোকনাট্যের ধারা" নিয়ে গবেষণার কাজ শুরু করি।

গবেষণাকর্মে নিযুক্ত হ'য়েও পরীক্ষা-নিরীক্ষামূলক প্রত্যক্ষ নাট্যকর্ম থেকে বিচ্ছিন্ন না হ'য়েই আমি ভারতবর্ষের বিভিন্ন প্রান্তে গিয়েছি, অসংখ্য লোকনাট্য আঙ্গিক প্রত্যক্ষ করেছি এবং সাক্ষাৎ ও আলোচনা করেছি বিভিন্ন আঙ্গিকের শিল্পী ও বিশেষজ্ঞদের সঙ্গে। অর্থাৎ গবেষণার কাজ সম্পন্ন করতে আমি অবলীলায় প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ সূত্রের সাহায্য নিয়েছি। বলাই বাহুল্য যে, এই দুরূহ কাজ, অর্থাৎ বহুভাবী বিশাল এই দেশের অসংখ্য লোকনাট্য আঙ্গিকের প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ জ্ঞান আহরণ ও তথ্যাদি সংগ্রহ প্রায় সম্ভবই হত না যদি

লোকনাট্যের নিজস্ব ভাষার—নাট্য ভাষার সঙ্গে আবার আবাল্য পরিচয় না থাকত, সমস্বয়ত বিবিসিভালর কর্তৃপক্ষ জুনিয়র রিসার্চ ফেলোশীপ দ্বিবে আত্মকে সাহায্য না করতেন এবং প্রয়োজনীয় চিঠিপত্র ও নির্দেশাদি না দিতেন আবার গবেষণা নির্দেশক অন্ধের অধ্যাপক তরুণ রায় এবং বিবিসিভালয়ের প্রাক্তন উপাচার্য অন্ধের ডঃ রমারজন মুখোপাধ্যায় ।

গবেষণার কাজে এবং পশ্চিমবঙ্গ সহ ভারতের অগ্রাগ্র প্রদেশের লোকনাট্যের প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা অর্জনে ও প্রয়োজনীয় তথ্যাদি সংগ্রহে যাঁদের অক্লপণ সাহায্য পেয়েছি, তাঁরা হ'লেন শ্রী বৈজ্ঞান্য হালদার, শ্রী নির্মল দাস ( নিরু ), শ্রী উত্তম দাস, শ্রী সুধাকুমার চক্রবর্তী, শ্রী ধীরেন ঠাকুর, অধ্যাপক ক্ষেত্র গুপ্ত, অধ্যাপক ধ্যানেশনারায়ণ চক্রবর্তী, অধ্যাপক তরুণ সাহা, শ্রীদেবনারায়ণ গুপ্ত, শ্রীগণেশ মুখোপাধ্যায়, ডঃ জুলাল চৌধুরী, ডঃ পল্লব সেনগুপ্ত, ডঃ শিশির মজুমদার, ডঃ দীপকর ভট্টাচার্য, শ্রীতামিতাভ রায়, শ্রীদীপেন মণ্ডল, শ্রীকালিদাস মুখার্জী, শ্রী হুতাশিস বসু, শ্রীরবীন ভট্টাচার্য, শ্রীমানিক বিশ্বাস, শ্রীমহেশ্বর নেওগ, শ্রীহুলাস রায়, শ্রী হেমেন দাস, শ্রীধারেন দাস শ্রী ধীরেন পট্টনায়ক, শ্রী দোল গোবিন্দ রথ, শ্রী রাজেন্দর নাথ, মহম্মদ ইসমাইল, শ্রীদ্বিলীপ বিশ্বাস, বন্ধু কুশাবর্তী, ডঃ অজ্ঞাত, সারোদ নাগর, মনিভাই, ভাঁড় আমকাক, গোবর্ধন পাকাল, কৈলাস পাণ্ডে, রামনারায়ণ উপাধ্যায়, ভাউ সাহব খিখড়কর, বসন্ত নিরগুণে, ডঃ শিবকুমার 'মধুর', ডঃ রাধাবল্লভ ত্রিপাঠী 'নেমিচ্ছ জৈন, বিমল পাঠক, শ্রীঅভিজিৎ চ্যাটাৰ্জী, কুমুদ মেহতা, এল. এস. স্বধীশ, পি, ধনঞ্জয় রাও, এন, বাসুদেবন পিল্লাই, এ. সি. জি. রাজা, মাণোক জারেলী প্রমুখ । এঁদের সকলের এবং অগ্র অসংখ্য খ্যাত, অখ্যাত নাট্যকর্মীর কাছে আমি চিরস্থানে আবদ্ধ ।

প্রকাশের সুবিধার্থে বিশাল আয়তনের এই গবেষণাপত্রটি পাঁচটি পর্বে ভাগ ক'রেছি । 'ভারতের লোকনাট্য' তারই একটি । অগ্র চারটি পর্ব হ'লো— (১) প্রসঙ্গ লোকনাট্য । শতাধিক অপ্রধান তথা আঞ্চলিক লোকনাট্যের সাধারণ আলোচনা, বিভিন্ন আঙ্গিকের পারম্পরিক তুলনা, লোকনাট্যের বৈশিষ্ট্য নির্ণয় ও লোকনাট্যের উপকরণ সমূহের আলোচনা স্থান পেয়েছে এই পর্বে । (২) ভারতীয় নাট্যকলায় মহিলা ও মহিলা লোকনাট্য । ভারতীয় লোকনাট্যের স্বতন্ত্র এবং প্রায় অনালোচিত একটি ধারা—মহিলা লোকনাট্য ও ভারতীয় নাট্যকলায় মহিলা সমাজের স্থান নির্ণয় করা হ'য়েছে এই পর্বে । (৩) ভারতের পুতুলনাট্য । ভারতীয় পুতুলনাট্যের সার্বিক আলোচনা নিয়েই এই পর্ব । (৪) ভারতীয় লোকনাট্যের ধারা । ভারতের লোকনাট্য, লোকনৃত্য ও লোকগীতির পারম্পরিক তুলনা ও সম্পর্ক নির্ণয় সহ উক্ত কাল থেকে অভাবি ভারতীয় লোকনাট্যের ধারা পর্যায়ক্রমে বিবৃত হ'য়েছে এই পর্বে । আশাকরি,

শীঘ্রই এই পর্ব চারটি স্বতন্ত্র চারখানি গ্রন্থের আকারে সঙ্কলন পাঠকের হাতে তুলে দিতে পারবো।

আর ভারতের বিভিন্ন প্রদেশের প্রতিনিধিস্থানীয় লোকনাট্য আঙ্গিক সমূহের সাধারণ আলোচনায় সম্বন্ধ 'ভারতের লোকনাট্য' প্রকাশিত হ'লো। স্বল্পায়তনের একখানি গ্রন্থে ভারতীয় লোকনাট্যের আপাত সম্পূর্ণ এক পরিচয় দানের আকঙ্ক্ষায় কয়েকটি অপ্রধান লোকনাট্য আঙ্গিকও স্থান পেয়েছে এই গ্রন্থে, স্থান পেয়েছে ভারতীয় লোকনাট্যের সংজ্ঞা, উৎপত্তি এবং প্রগতির এক সংক্ষিপ্ত বিবরণ। পরিকল্পিত পূর্ব-নির্দিষ্ট আয়তনের সীমাবদ্ধতার কারণে কয়েক পৃষ্ঠাবার্পী সূত্রনির্দেশ সংযোজন করা সম্ভব হ'লো না। অল্প গ্রন্থ "প্রসঙ্গ লোকনাট্য"-এ তা সংযোজিত হ'বে। গ্রন্থখানি যদি ভারতের লোকমানসিকতা ও লোকমিথ নাট্যরীতির কিঞ্চিৎ পরিচয় তুলে ধরতে পারে এবং স্বদীপাঠক যদি এই গ্রন্থপাঠে সামান্যতম মাত্রাতেও উপকৃত হন, তাহলেই এর সার্থকতা স্বীকৃত হবে।

গ্রন্থখানি প্রকাশের ব্যবস্থা করে দিয়ে অদ্বৈত অধ্যাপক কুমার রায় ও বিষ্ণু বসু আমাকে চিরঞ্চণে আবদ্ধ করেছেন। পশ্চিমবঙ্গ বাংলা আকাদেমির আংশিক অর্থায়নকুলো প্রতিভাস গ্রন্থখানি প্রকাশ করায় আমি একই সঙ্গে বাংলা আকাদেমি ও প্রতিভাসের নিকট কৃতজ্ঞ, কৃতজ্ঞ বন্ধুবর বিজ্ঞেস সাহা ও অদ্বৈত অহ্নন চট্টোপাধ্যায়ের নিকট। মূল্যবান প্রচ্ছদ এঁকে দিয়ে অমিয় ভট্টাচার্য এবং পরিকল্পনা অল্পসারে বিভিন্ন আঙ্গিকের আসর সংস্থানের স্কেচ এঁকে দিয়ে গ্রন্থখানির সৌন্দর্য ও মৌলিক বৃদ্ধি করেছেন বন্ধুবর শ্রী অরুণ পাল, অশোক পাল ও শেখর। এঁদের কাছেও আমি কৃতজ্ঞ। আমার গবেষণাপত্রের অল্পতম পরীক্ষক অদ্বৈত অজিতকুমার ঘোষ মূল্যবান ভূমিকা লিখে দিয়ে গ্রন্থখানির গৌরব বৃদ্ধি করেছেন। আমি তাঁর বিশেষ স্নেহভাজন। আর স্নেহের ঋণ অপরিশোধ্য। ফলে এই অপরিশোধ্য ঋণের পরিশোধ প্রয়াসে বিরত রইলাম।

দুঃখ থেকে গেল গ্রন্থখানি আমার পরম অদ্বৈত গবেষণা-নির্দেশক অধ্যাপক তরুণ রায়ের হাতে তুলে দিতে না পারায়। তাঁর শ্রুতির উদ্দেশ্যে উৎসর্গ ক'রে সেই দুঃখ কিঞ্চিৎ লাঘব করার চেষ্টা করেছি রাত্রি।

পরিশেষে সঙ্কলন পাঠকের কাছে সবিনয় নিবেদন এই যে আন্তরিক যত্ন ও প্রচেষ্টা থাকা সত্ত্বেও মুখ্যতঃ অনভিজ্ঞতার কারণে বেশ কিছু মূত্রণ প্রমাদ রয়ে গেলে। আশা করি গ্রন্থখানির অত্রাণ ক্রটির মত এই প্রমাদও মার্জনার সঙ্গেই উপেক্ষণীয় হবে।

তারিখ—২১শে অক্টোবর '৯২

বরানগর / কলিকাতা

বিনীত

ঋণ দাস

## ভূমিকা

লোকদেবের দ্বারা রচিত, অভিনাত এবং লোকদেবের সম্মুখে পরিবেশিত নাটকেই লোকনাট্য বলে। লোক বলতে এখানে বিশেষ অর্থে উন্মুক্ত প্রাকৃতিক রাজ্যের অধিবাসী সমষ্টিগত জনগোষ্ঠীকেই বোঝায়। লোক ইংরেজী folk-এর প্রতিশব্দ। folk বলতে কতকগুলি প্রথা ও ঐতিহ্যে আবদ্ধ বিশেষ অঞ্চলে বসবাসকারী জনগোষ্ঠীর কথাই মনে হয়। সেই জনগোষ্ঠীর নাটকেই হ'ল folk drama এবং তার অভিনয়িক রূপই হ'ল folk theatre। বাংলায় তাকেই বলা হয় লোকনাট্য, লোকনাট্যের অভিনয় হ'ল লোকাভিনয়। নগরপত্তনের পর নগরের সীমিত স্থানে অভিনয়ের ক্ষেত্র প্রেক্ষাগৃহ নির্মাণ করা হয় এবং লোকাভিনয় যখন এই বদ্ধ গৃহে স্থানান্তরিত হ'ল তখন তা হ'য়ে উঠল কৃত্রিম আলো ও শব্দের ব্যবহারে শিল্পকলাশ্রিত অভিনয়। এই অভিনয়ের পৃষ্ঠপোষক হ'লেন রাজপরিবার ও রাজসভার বিদগ্ধ দর্শক, এবং শ্রেষ্ঠ ও বণিক শ্রেণীর ধনবান প্রেক্ষক। অভিনেতাদের সঙ্গে দর্শকদের নৈকট্যের ফলে অভিনেতার যেমন অভিনয়ের সূক্ষ্ম ভাব ও অভিযুক্তি প্রকাশ করতে পারলেন, তেমনি অভিনয়ে নাটক ও লেখার মধ্যে রক্ষিত হ'য়ে স্থায়ী সাহিত্যের সামগ্রী হ'য়ে উঠল। তখন থেকেই নাটকের দুটি ভাগ হ'য়ে গেল—লোকনাট্য ও শিল্পগুণাশ্রিত দৃশ্য ও পাঠ্য নাটক। এই লোকনাট্য ও শিল্পসম্মত নগরনাট্যের অভিনয়ও যে হ'রকমের তা আমরা ভরতের নাট্যশাস্ত্র থেকে জানতে পারি। ভ ত বলেছেন, লোকধর্মী ভবেত্ত্বা নাট্যধর্মী তথাপর। স্বভাবো লোকধর্মী তু বিভাবো নাট্যমেব হি।—অর্থাৎ, স্বাভাবিক অভিনয় হ'ল লোকধর্মী অভিনয়, আর স্বভাবাতিরিক্ত অভিনয় হ'ল নাট্যধর্মী অভিনয়। নেপথ্য বিধানের সাহায্যে নাট্যধর্মী অভিনয়ে অভিনেতা নিজের চেহারা ও ভাব পরিবর্তন করে অত্র বক্তিত্ব ধারণ করে। নাট্যশাস্ত্রের গোড়ায় বর্ণিত হয়েছে কিভাবে উন্মুক্ত স্থানের লোকাভিনয় প্রেক্ষাগৃহের শিল্পিত অভিনয়ে রূপান্তরিত হ'ল। ভরত প্রথমে উন্মুক্ত স্থানে পুত্রদের সহায়তায় ইন্দ্রধ্বজ উৎসব উপলক্ষ্যে নাট্যপ্রয়োগ করেছিলেন। সেই নাটকে দেবতাদের জয় ও দৈত্যদের পরাজয় দেখানো হয়েছিল, এতে দেবতার অসুখ খুব আনন্দিত হলেন, কিন্তু দৈত্যরা ক্ষেপে গেল। দৈত্যরা তো অভিনয় বর্জন করল। এবং নানা বিয় ও মাদ্য সৃষ্টি ক'রে সূত্রধার সহ সকলকে অজ্ঞান ও অরশ করে ফেলল। ইন্দ্র তাঁর দিব্যাস্ত্র দ্বারা অসুরদের সজ্জরিত করলেন বটে, কিন্তু এ-ভাবে তো অভিনয় চালানো যায় না। তখন ভরতের অসুরোধে ব্রহ্ম বিশ্বকর্মা'কে নাট্যগৃহ নির্মাণ করতে আদেশ করলেন। বিশ্বকর্মা যে নাট্যগৃহ নির্মাণ করলেন তার সম্মুখে দ্বারারক্ষক নিধুক্ত হ'ল এবং ইন্দ্র সহ বিভিন্ন দেবতা এর অভ্যন্তর ভাগ রক্ষার দায়িত্ব গ্রহণ করলেন। এই নাট্যগৃহ যে দৈত্যদের অভিনয় দর্শন থেকে বঞ্চিত

করবার জগুই নির্মিত হয়েছিল দৈত্যরা তা বুঝতে পেরে ক্রন্দার কাছে তাঁর প্রতিবাদ জানাল। ক্রন্দা অবশ্য তাদের আশ্বাস দিয়ে বললেন আমার নাট্যবেদে দেবতারা যেমন থাকবেন দৈত্যরা ও তেমনি থাকবে—‘দেবতানামস্তু বাণাং রাজ্যামথ কুটুম্বিনাম্। কৃতাস্থকরণং লোকে নাট্যমিত্যভিধীয়তে॥’—দেবতা, অসুর, রাজা ও গৃহস্থের কৃতকর্মের অমুকরণই নাটক নামে অভিহিত হবে। নাটকের মধ্যে এই উদারতার প্রতিশ্রুতি থাকলেও দৈত্য ও অনার্যদের প্রবেশ নিষিদ্ধ করবার জগুই যে চতুর্দিক বেষ্টিত বঙ্গালয় নির্মিত হয়েছিল তা অস্বাভাবিক করা যায়। সেকারণে ভারতীয় বঙ্গালয়ে অনার্য অথবা শুদ্রদের স্থান একেবারে নিষিদ্ধ না হ’লে ও যে সঙ্কচিত ও নিরস্ত্রিত ছিল তাই মনে হয়।

লোকনাট্যের উদ্ভব কিভাবে হল তা আলোচনা করা যেতে পারে। আদিম মানবগোষ্ঠী আনন্দ অথবা দুঃখের ভাব প্রকাশ করত সম্মিলিত নৃত্যের মাধ্যমে। সৃষ্টির আদিম চারু শিল্পকলা হ’ল নৃত্য। কিন্তু নৃত্যের জগুই বাগের প্রয়োজন। মানুষের দ্বারা নিহত পশুদের দেহের বিভিন্ন অংশ থেকেই বাগযন্ত্র নির্মিত হত। চর্ম থেকে নির্মিত হ’ত চর্মবাগ, শৃঙ্গ থেকে বানানো হত শিঙা এবং অস্থ থেকে তৈরী করা হত চর্মবাগ। প্রথমে ভাবপ্রকাশক কতকগুলি ধ্বনি নৃত্যের সঙ্গে উচ্চারিত হত। তারপর অর্থবহ ভাষার সৃষ্টি হ’লে তার সঙ্গে স্বর সংযোগ ক’রে সঙ্গীত সৃষ্টি করা হ’ল। এই নৃত্য ও সঙ্গীতই হ’ল লোকনাট্যের প্রধান উপাদান। নৃত্য ও সঙ্গীতের সঙ্গে অমুকরণ-মূলক কৌতুকরসাত্মক অঙ্গভঙ্গি যুক্ত হ’ত। সব শেষে এসে কথা। মাঝে মাঝে স্বল্প ভাবে। তারপর লোকনাট্যের বিবর্তনে কথা বাড়তে লাগল, কথার পাত্রপাত্রীও বাড়তে লাগল। সেই কথা যখন কাহিনীরূপে সংবদ্ধ হল তখনই জন্ম নিল নাটক। কিন্তু লোকনাট্যে কাহিনী এলেও সঙ্গীত ও নৃত্যের প্রাধান্যই সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য।

লোকনাট্যে মানুষের স্বভাব ও অবস্থা অমুকরণ ক’রে দর্শকদের আনন্দদানই প্রধান লক্ষ্য। এই অমুকরণই যে নাটকের প্রধান লক্ষণ তা ভরত ও অ্যারিস্টটল দু’জনেই বলেছেন। ভরত বলেছেন, ‘লোকবৃত্তাস্থকরণং নাট্যমেতন্ময়া কৃতম্।’—আমার এই নাটক লোকবৃত্তের অমুকরণ। অ্যারিস্টটল বলেছেন, ট্রাজেডি, কমেডি, মহাকাব্য, ডিখাইর্যাথ কবিতা, বীণার সঙ্গীত সবই অমুকরণের বিভিন্ন রীতি মাত্র। অমুকরণমাত্রই হ’ল কৌতুকজনক, সেজগু এই কৌতুকজনকতাই নাটকের আদি লক্ষণ। ক্রমে ক্রমে হালকা কৌতুকজনকতা স্বধঃখের গাঢ় অবস্থায় নাটকে রূপায়িত হয়েছে। গ্রীসে ট্রাজেডির উদ্ভব হয়েছিল এমনভাবে,—প্রথমে ছাগসঙ্গীত, তারপর কৌতুক-রসাত্মক গ্রাম্য নাটক salyric drama, তারপর ডিখাইর্যাথ সঙ্গীত থেকে গুরুত্ববস্তুর বিবাহাত্মক ট্রাজেডির উদ্ভব হ’ল। কমেডির উদ্ভব হ’ল লিঙ্গসঙ্গীত

(phallic song) থেকে। লিঙ্গ-শোভাযাত্রার নাচগান, রংতামাশাই প্রধান ছিল। স্বতরাং ধর্মোৎসব উপলক্ষ্যে যে সঙ্গীত, নৃত্য ও অঙ্কনমূলক অঙ্গভঙ্গি ছিল সেখানে আমোদ ও কৌতুকস্রষ্টী করাই প্রধান উদ্দেশ্য ছিল। আমাদের দেশে দেবতার উৎসব উপলক্ষ্যে দেব বিগ্রহ নিয়ে এক জায়গা থেকে অন্য জায়গায় যে লোকযাত্রা হ'ত তাতে গান ও কৌতুকজনক অঙ্গভঙ্গি এবং নৃত্যের ছন্দ ব্যবহৃত হত, তা থেকেই পরে যাত্রাগানের উদ্ভব হ'ল।

বিশ্বের অগ্রাগ্র দেশের নানা অঞ্চলের গ্রাম ভারতের বিভিন্ন অঞ্চলেও লোকনাট্যের নানা ধারা ও রীতি প্রচলিত আছে। ভারতের লোকনাট্যের বৈচিত্র্য ও সাধারণ লক্ষণ বিচার করে দেখা যেতে পারে। বৈচিত্র্যের প্রধান লক্ষণ ভাষাগত। দশম শতাব্দী থেকে আধুনিক ভাষাগুলির উদ্ভব হল। তখন থেকে লোকনাট্যে ভাষাশ্রয়ী দিকের মধ্যে বৈচিত্র্য দেখা দিল। নৃত্যের ভাষা সকলের বোধগম্য, কিন্তু লোকনাট্যের সঙ্গীত ও সংলাপ ভাবানির্ভর। ভাষা, উপভাষা ও বিভাষা অল্পাধিক লোকনাট্যের নানা বিভিন্নতা দেখা দিল। অবশ্য আধুনিক ভারতীয় ভাষার উদ্ভবের আগেও লোকনাট্যের ধারা প্রচলিত ছিল। সেই লোকনাট্যের ভাষা ছিল লোক প্রচলিত প্রাকৃত ভাষা। তবে সেই প্রাকৃতও বিভিন্ন অঞ্চলে বিভিন্ন রূপে প্রচলিত ছিল। প্রাকৃতের প্রচলিত লোকনাট্যের ধারাই আধুনিক ভাষারূপকে আশ্রয় করে বিবর্তিত হয়েছিল। ভারতীয় লোকনাট্যের বৈচিত্র্যের আর একটি লক্ষণ হল বিভিন্ন অঞ্চলে সীমাবদ্ধ লোককথা, কিংবদন্তী, লৌকিক দেবদেবীর উৎসব ধারা এবং সামাজিক প্রথা, সংস্কার, বিশ্বাস ইত্যাদির অস্তিত্ব। এগুলি সর্বব্যাপী ভারতসংস্কৃতির অন্তর্গত হ'য়েও অঞ্চলের বিশিষ্টতা অল্পাধিক কিছুটা স্বতন্ত্র।

এবার ভারতীয় লোকনাট্যের অভিন্ন লক্ষণগুলি আলোচনা করা যাক। ভারত ভূখণ্ডের আঞ্চলিক বৈচিত্র্য সত্ত্বেও মূল অখণ্ডতাই প্রধান। এই অখণ্ডতা এসেছে ইতিহাস, কাব্য, পুরাণ, ধর্মগ্রন্থ ও ধর্মীয় দেবদেবীর সর্বজন-গৃহীত ঐতিহ্যধারা থেকে। বিভিন্ন অঞ্চলে লৌকিক দেবদেবীর পূজা-উৎসব প্রচলিত আছে বটে, কিন্তু অনার্য সমাজের সেই সব দেবদেবী ক্রমে ক্রমে পৌরাণিক দেবদেবীর সঙ্গে অভিন্ন হয়ে গেছে, কোথাও শিবের সঙ্গে, কোথাও কৃষ্ণের সঙ্গে, কোথাও বা শক্তির সঙ্গে। পূজা পদ্ধতিও ক্রমে ক্রমে সংস্কৃত মন্ত্র এবং হিন্দুর পূজার অগ্রাগ্র উপকরণ এবং মাসিক ক্রিয়ার সঙ্গে মিশ্রিত হয়ে এক সাধারণ রূপ লাভ করে চলেছে। আরণ্যক জাতি ও উপজাতির ভাষা যেমন তাবে আর্ষীভূত হয়ে যাচ্ছে, তাদের নৃত্য, গীত ও নাটকও ক্রমে ক্রমে আঞ্চলিক সীমাবদ্ধতা হারিয়ে সর্বভারতীয়তার সঙ্গে সাদৃশ্যবৃত্ত হ'য়ে পড়ছে। যে-কোনো অঞ্চলে রাম, কৃষ্ণ, শিব ও শক্তির কোনো বিশেষ কাহিনী অবলম্বনে নৃত্য, গীত ও নাটকের উদ্ভব হয়েছে। ভারতীয় লোকনাট্যের মধ্যে



সর্বত্র নৃত্য, গীত ও স্বল্প সংলাপের ব্যবহার হয়। নিম্নবিত্ত কৃষক, দিনমজুর ও গ্রামের বেকার যুবক এই লোকনাট্যে অংশগ্রহণ করে। কোথাও পুরুষরাই ত্রীভূমিকায় অংশগ্রহণ করে যেমন ভাওয়াই। আবার কোথাও মেয়েরাই ত্রীভূমিকায় অভিনয় করে যেমন নৌটক। বাংলাদেশে মেয়েদের পরিচালনায় অনেক কুমুদের দল ছিল। বহু মেয়েলি যাত্রার দল ছিল। ভারতের লোকনাট্যে অংশগ্রহণকারী শিল্পীগণ সকলকে আনন্দ দিয়েছে, কিন্তু নিজেরা চিরবঞ্চিত, চিরত্রিভুজই রয়ে গেছে। বাংলাদেশের ছোঁনাচের শিল্পীদের কথা বলা যেতে পারে। তারা বিত্তহীন, ভাগ্যহীন অপরিপুষ্ট কৃষক, কিন্তু তারা যে লোকনাট্যে অংশগ্রহণ করে তা যেমন চমকপ্রদ তেমনি উদ্বেজক। ভারতীয় লোকনাট্যের আর একটি সাধারণ লক্ষণ হল যে, তা কৃষিকর্মের সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে যুক্ত। কৃষির কল্যাণে এবং ফসলবৃদ্ধির কামনায় লোকোৎসব ও লোকনাট্য অঙ্গীভূত হয়ে থাকে। ধান কাটার পরে ঘরে ঘরে আনন্দোৎসব চলতে থাকে, তারই অঙ্গরূপে লোকনাট্যের অভিনয় হয়। গ্রীসে ডায়েনিসাস যেমন কৃষিদেবতা, ভারতে শিব তেমনি কৃষির অধিদেবতা।

ভারতের লোকনাট্য নিয়ে প্রশংসনীয় গবেষণা করেছেন ডঃ ধ্রুব দাস। এই গবেষণা-কর্মের জন্য তিনি পি-এইচ ডি. উপাধিতে ভূষিত হয়েছেন। এই গবেষণা-নিবন্ধের অত্যন্ত পরীক্ষক রূপে আমি এর উৎকর্ষ উপলব্ধি করেছিলাম এবং ডঃ দাসকে পরে এটি প্রকাশ করবার কথা বলেছিলাম। আনন্দের বিষয়, গবেষণা-নিবন্ধটি এতদিন পরে প্রকাশিত হল। তবে সেই বৃহৎ গ্রন্থটির একটি অংশ মাত্র প্রকাশ করা হ'ল। বাকি অংশগুলি হয়তো পর পর প্রকাশিত হবে, এই আশা করি। ডঃ দাস ভারতের বিভিন্ন রাজ্যের লোকনাট্য নিয়ে গুণ্ঠানুগুণ আলোচনা করেছেন। প্রত্যেকটি লোকনাট্যের নাট্যরূপ এবং প্রয়োগ ও অভিনয় সম্পর্কে বহু তথ্যপূর্ণ আলোচনা করেছেন। এ-কাজের বিপুলতা ও বহুবিস্তৃতি বিষ্ময়জনক। পশ্চিমবঙ্গের লোকনাট্য না বলে বঙ্গের লোকনাট্য বললে বোধহয় ভালো হত। তার কারণ, একই লোকনাট্যের ধারা উভয় বঙ্গে প্রচলিত রয়েছে। রাজনৈতিক বিভাগ সত্ত্বেও একই ভাষার মাধ্যমে উপস্থাপিত উভয় বঙ্গের লোকনাট্যের মধ্যে সাংস্কৃতিক ঐক্যমূল্য বর্তমান। বাংলার লোকনাট্যের মধ্যে শুধু আলকাপ ও গম্ভীরা অন্তর্ভুক্ত হয়েছে। যাত্রা, ছোঁনাচ ইত্যাদি সম্পর্কে বিস্তারিত আলোচনা এ-গ্রন্থে থাকা প্রয়োজন। লোকনাট্য সম্পর্কে এ-গ্রন্থ একটি প্রামাণ্য সংযোজন রূপে স্বীকৃত হবে। এ বিশ্বাস আমার আছে।

এ-ই ৫১০

সন্টলে

কলিকাতা—১০০ ০৬৪

অজিতকুমার ঘোষ

# ভারতের লোকনাট্য : সংজ্ঞা, উৎপত্তি এবং প্রগতি



ভারতের লোকনাট্যের আলোচনা প্রসঙ্গে প্রথমেই লোকনাট্যের সংজ্ঞা নির্ধারণ অনিবার্য হ'য়ে ওঠে। কেননা অতিব্যাপ্তি ও অব্যাপ্তি দোষমুক্ত এবং বিজ্ঞান ভিত্তিক ও যুক্তিগ্রাহ্য সংজ্ঞা ব্যতিরেকে ভারতীয় লোকনাট্যের স্বরূপ সন্ধান অসম্ভব।

□ সংজ্ঞা :

লোকনাট্য লোক ও নাট্য এই দু'টি শব্দের সমন্বয়ে গঠিত। তাই লোকনাট্যের সংজ্ঞা নির্ধারণ করার আগে লোক ও নাট্য—এই শব্দ দু'টির অর্থ নিরূপণ করা আবশ্যিক। বলাই বাহুল্য যে লোক সম্পর্কিত গ্রন্থসমূহে 'লোক' শব্দের যে অর্থ নিরূপিত হ'য়েছে তা 'The Encyclopoedia Britanica ( Vol—IX—Lond, 1929 )-র প্রদত্ত ইংরেজি 'FLOK' শব্দের অর্থ ও অর্থানুযায়ী দ্বারা প্রভাবিত। এই প্রভাবের পশ্চাতে 'লোক' ও 'FOLK'—এই শব্দদুটির ধ্বনিসাম্য খুবই জিহ্বাশীল নিঃসন্দেহে। তবে 'লোক' একটি সংস্কৃত শব্দ এবং ভারতের প্রাচীনতম গ্রন্থ বেদে 'লোক' শব্দের প্রয়োগ থাকায় ভারতীয় রীতিতে ব্যুৎপত্তিগত ভাবে নির্ণয়িত এর অর্থই অনেক বেশি বৈজ্ঞানিক ফলে যুক্তিগ্রাহ্য এবং এই আলোচনার উদ্দেশ্য পূরণের সহায়ক।

লোক একটি সংস্কৃত শব্দ। এর ব্যুৎপত্তি 'লোক' ( বা দর্শন ) ধাতু থেকে। অর্থাৎ লোকের ধাতুগত অর্থ হ'লো দর্শনকর্ম ব্যক্তি। অবশ্য সংস্কৃত অভিধান থেকে পাই—“লোকস্ত ভূবণে জনে”। অর্থাৎ সংস্কৃত অভিধানে লোক শব্দ

যারা মানুষ এবং পৃথিবী দুইকেই বোঝানো হ'য়েছে। আবার ঐতরেয়—উপনিষদে বলা হয়েছে 'স এতমেব পুরুষং ব্রহ্ম ততমশ্যত্'। ইন্দ্র দর্শমিতি।' অর্থাৎ লোকের মৌলিক উপাদান হ'লো ইন্দ্রিয়। আর ইন্দ্রিয় হ'লো প্রকৃতিকে দর্শন এবং উপভোগ করার মাধ্যম। অর্থাৎ লোক হ'লো সেই মানুষ যে প্রকৃতিকে ভালোভাবে দর্শন এবং উপভোগ করে। প্রতিমুহূর্তের এই দর্শন মানুষের জীবনে সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম সব সংস্কারের জন্ম দেয়। আর এই সব সংস্কারই মানুষের দার্শনিক, ধার্মিক, বৈজ্ঞানিক ও ব্যবহারিক চিন্তাধারা এবং এতদ্বিষয়ক তাবৎ সামাজিক সংস্কার মূল্যধার। সুতরাং কোনো সমাজ বা দেশের মানুষ বর্তমান কালাবধি ধর্ম, দর্শন, সমাজশাস্ত্র, রাজনীতি, সাহিত্য, গণিত, ইতিহাস, রসায়নশাস্ত্র, পদার্থবিজ্ঞান, মনোবিজ্ঞান প্রভৃতি ক্ষেত্রে যা কিছু চিন্তা করে বা ক'রে এসেছে, তার আধার হ'লো লোক। অর্থাৎ সামগ্রিকভাবে লোকের অর্থ বা অর্থাত্মবাক্য হ'লো—মহুগ্ন যারা প্রত্যক্ষ দর্শন হেতু অর্জিত জ্ঞান।

মানুষের সমাজ ব্যক্তিমানুষেরই সমষ্টিগত এক একক বিশেষ। ফলে ব্যক্তির মত সমাজেরও আছে চেতন ও অবচেতন মন। এই চেতন মনের প্রকাশ হ'লো সাহিত্য আর অবচেতন মন হলো লোক। মহাভারত এবং তুলনোদ্বাসের রামচরিতমানসে লোক এবং সাহিত্যের (বা শাস্ত্রের) অমূরূপ সম্পর্কের সমর্থন পাওয়া যায়। ভারতে লোক ও বেদের পারস্পরিক সম্পর্কের ধারণাও অমূরূপ। অর্থাৎ অল্পভাবে বললে বলা যায় যে, ইন্দ্রিয়মাধ্যমে প্রত্যক্ষ দর্শন হেতু লোকের সংস্কার সাহিত্যকে প্রভাবিত করে সেইভাবেই যেভাবে ব্যক্তির চেতন মনকে প্রভাবিত ও চালিত করে তার অবচেতন মন। ফলে লোকান্তরগত সূক্ষ্ম অথচ প্রভাবশালী অংশই শাস্ত্র-সম্মত সাহিত্যে প্রকাশলাভ করে। তবে লোকচেতনার খুব সামান্য অংশই প্রকাশ পায় সাহিত্যে বা শাস্ত্রসম্মত আঙ্গিক সমূহে। অর্থাৎ লোক যদি সাগর হয় তো শাস্ত্র বা সাহিত্য হ'লো সেই সাগরতীরের কয়েকটি চেউ মাঝ।

'লোকে বেদে চ'—এই সূত্রে নিহিত ভারতের জনজীবন। বেদ ভারতীয় সমাজের সমস্ত ব্যক্ত চেতনার মূল্যধার আর লোক হ'লো তার অব্যক্ত চেতনার সমাহার—যা কিনা প্রত্যক্ষ দর্শন থেকে উপজাত। অর্থাৎ আমাদের আলোচ্য লোক হ'লো নগর ও গ্রামের অধিবাসী যারা আহার-আচার, ব্যবহার শিক্ষা-দীক্ষা ও সংস্কারগত ভাবে দেশের প্রতিনিধি স্থানীয় সংস্কৃতির ধারক ও বাহক বা প্রতীক এবং 'নাট্য' হ'লো পুরুষবাচক একটি সংস্কৃত শব্দ আর এর অর্থ হ'লো—নাচ, গান, বাজনা সংলাপ, অভিনয়, অভিনেতা, সাজপোশাক এবং দর্শকের সমন্বয়। অর্থাৎ লোকনাট্য হ'লো—সমাজের ইন্দ্রিয়গত এতাক্ষ দর্শন-সজ্জাত অভিজ্ঞতা দ্বারা সঞ্চারিত নাট্য। অল্পভাবে বললে বলা যায় যে লোকনাট্য হ'লো লোকধর্মী আচরণের বা সংস্কারের এমন একনাট্যরূপ যা তার আপনক্ষেত্রে

জনমানসকে আনন্দিত, উন্নত এবং অল্পপ্রাণিত করে। নাট্যশাস্ত্রের গভীর অধ্যয়ন থেকেও আমরা লোকনাট্যের অল্পরূপ এক সংজ্ঞায় সন্ধান পাই। নাট্যের সংজ্ঞা নিরূপণ করতে যেয়ে শাস্ত্রকার ভরত বলেছেন “লোকবৃত্তান্তকরণং নাট্যমেতদ্ব্যয়ং কৃতম্”—অর্থাৎ নাট্য হ'লো লোকবৃত্ত অর্থাৎ জনসাধারণের আচরণ অথবা বৃত্তান্তের অল্পকরণ। এখানে লোকবৃত্ত কেবলমাত্র কোনো জাতি বিশেষের লৌকিক আচার এবং জনসাধারণের রীতিনীতিই নয়, বরং তা হ'লো সমাজে প্রচলিত বিশ্বাসও ঐতিহ্য, ধর্মোচরণ এবং কর্মকাণ্ড, মনোভাব এবং অবধারণা জাহ্ন ও মন্ত্র এবং ইতিহাস—সমস্ত কিছুই। অর্থাৎ লোকবৃত্ত হ'লো কোনো একটা যুগ বা বিশেষ কোনো জাতির সম্পূর্ণ লোকধর্ম। আর এই লোকধর্মের আধার হ'লো লোকমানস। লোকমানসের নিজস্ব একটি চরিত্র আছে, আছে নিজস্ব এক গতি। যে নাট্যে লোকমানসের এই গতিশীল চরিত্রের অভিব্যক্তি ঘটে তাকেই বলা হয় লোকধর্মী নাট্য। আর এর বিপরীতে বিশেষ বিশেষ ভাবের অভিব্যক্তি ঘটে, নাট্যধর্মী নাট্যে।

আমরা জানি যে ধর্মগতভাবে ভরত নাট্যকে দুটি ভাগে বিভক্ত করেছেন। তবে লোকধর্মী নাট্যের সীমাহীন বিস্তৃতির জন্মে নাট্যধর্মী নাট্যের অল্পরূপে তিনি লোকধর্মী নাট্যের তত্ত্ব-বিশ্লেষণ করেন নি। উপরন্তু নাট্যধর্মী নাট্যের স্বরূপ বিশ্লেষণ ক'রে অভিনেতাদের এমন নির্দেশও দিয়েছেন যে নাট্যধর্মী রীতি যেখানে রঙ্গের সিদ্ধিতে অল্পযোগ্য কিংবা অপর্যাপ্ত সেখানে নট লোকধর্মী রীতিকেই প্রমাণস্বরূপ গ্রহণ ক'রে তার প্রয়োগ করতে পারে বা তার অল্পসরণ করতে পারে। তবে সে সময়ে তাকে মনে রাখতে হবে যে লোকধর্মী রীতি কোনো শাস্ত্রের অল্পশাসন মানে না। কেননা স্বচ্ছন্দ লোকজীবনের মত তার গতি প্রোতপ্রিনীর মত অপ্রতিহত এবং স্বর্ণায় মতই উন্মুক্ত এবং পবিত্র। অবশ্য নাট্যশাস্ত্রকারের মতে লোকধর্মী হ'লো স্বভাব বা বস্তুর লোকপ্রত্যক্ষ স্বাভাবিক রূপ, আর নাট্যধর্মী হ'লো সেই স্বভাবেরই বিভাব। অর্থাৎ নাট্যধর্মী লোকধর্মী থেকে ভিন্ন কোনো রীতি নয় বরং তা হ'লো—প্রাতিষ্ঠ দৃষ্টিতে দেখা লোকধর্মীরই উন্নীলিত রূপ।

যাইযোক, লোক ধর্মী স্বভাব আবার দুই প্রকারের—তত্ত্ব এবং বিকৃত। তত্ত্ব স্বভাবের প্রকাশ ঘটে সহজ এবং স্বাভাবিকভাবে। আর, এই তত্ত্ব স্বভাবই কালক্রমে কৃত্রিম হ'য়ে বিকৃত হ'য়ে পড়ে। অর্থাৎ তত্ত্বস্বভাবী লোকধর্মী নাট্যে লোকবৃত্ত অথবা লোকক্রিয়ার যথাযথ সমাবেশ ঘটে আর অঙ্গলীলা ও অঙ্গহারাদির অভাবহেতু বিকৃত স্বভাবী লোকধর্মী নাট্যের অভিনয়ে কৃত্রিমতা দেখা দেয়। আর লোকধর্মী নাট্যপ্রসঙ্গে নাট্যশাস্ত্রকার বলেছেন—

স্বভাবাভিনয়োপেতং নানাদ্রীপুরুষাশ্রয়ম্।

যদিদৃশং ভবেন্নট্যাং লোকধর্মী তু সা স্মৃতা ॥—লোকনাট্য

হ'লো দ্বী-পুরুষের স্বাভাবিক অভিনয়ে সমৃদ্ধ! অর্থাৎ ভরত লোকনাট্যের বা লোকধর্মী নাট্যের যে ছাঁটি স্বভাবের ওপর জোর দিয়েছেন, তা হ'লো—(১) অভিনয়ে দ্বী এবং পুরুষের যোগদান এবং (২) স্বাভাবিক অভিনয়, যাতে লোকক্রিয়া বা লোকবার্তার যথাযথ সন্নিবেশ ঘটে। ভরত দ্বারা নির্ধারিত লোকনাট্যের এই সংজ্ঞা খুবই বিশদ, ফলে আধুনিক যুগের পরিপ্রেক্ষিতে একে মেনে নিতে খুব একটা অস্ববিধা হবার কথা নয়।

### উৎপত্তি □

নাটকের মৌলিক উপাদান হ'লো—নাচ, গান (বা সংলাপ) এবং অভিনয়। পৃথিবীতে মানুষের জয়যাত্রার ইতিহাস থেকে আমরা জানতে পারি যে (মানুষের জীবনে) গানের উদ্ভব ঘটেছে সবচেয়ে আগে। তবে এই আদিম গান স্বালাপী বা শঝালাপী ছিল না। এই গানের সঙ্গে বা গানের উদ্ভবের অব্যবহিত পরে উদ্ভব হয়েছে নাচের। আর ওসবের বিকাশে ত্রিকাশীল ছিল তাল-লয় সমন্বিত প্রাকৃতিক ধ্বনি। যাইহোক, নাচের পরেই এসেছে চিত্রকলা। প্রাচীন গুহাগাত্রে এমন অনেক চিত্রের সন্ধান পাওয়া গেছে যা থেকে বোঝা যায়, মানুষ দলগতভাবে নৃত্য করছে এবং তার সঙ্গে গানও পাইছে। এইরূপ আদিম গুহাচিত্রের সন্ধান পৃথিবীর অগাধ দেশের মত আমাদের দেশেও পাওয়া গেছে। এগুলির মধ্যে উত্তরপ্রদেশের চনাইমানের একক নারীনৃত্য, বৈতনৃত্য ও পালতোলা নৌকায় বাজযন্ত্রসহ দলগত নৃত্যগীতির চিত্র এবং পাঁচমুখী পাহাড়ের দলগত নৃত্য বিশেষভাবেই উল্লেখযোগ্য। বলাই বাহুল্য যে, এই নাচ, গান ও চিত্রকলার উদ্ভবের পশ্চাতে ক্রিয়াশীল ছিল প্রকৃতির সঙ্গে মানুষের একাত্ম মনোভাব এবং তার অস্তিত্বের প্রাথমিক অহুসন্ধান প্রচেষ্টা।

আর এই নৃত্যগীত, বাজ ও চিত্রের উদ্ভব হয়েছিল বহুযুগে, জংলী মানুষের হাতে। হিংস্র জন্তুর আক্রমণ প্রতিরোধ করে, ভোজ্য পশু সংহার করে অহুসুল প্রাকৃতিক পরিবেশের প্রেরণায় সেই জংলী মানুষ নৃত্য করেছে, তার তাল লয় সঙ্গত করেছে—সঙ্গে কখনো বা একান্তে আপন মনে আবার কখনো বা দলগতভাবে তারস্বরে গান করেছে। কিন্তু এই যুগে মানুষ আগুনের ব্যবহার শেখেনি, ফলে তার জীবিকা যেমন নিশ্চিত হয় নি, তেমননি পর্যাপ্ত মাত্রায় বিকশিত হ'য়ে ওঠেনি তার দ্বিতীয় নার্ততন্ত্র বা বাগযন্ত্র। পেটের তাগাদায়, ভোজ্যপশুর অহুসন্ধান, হিংস্র পশু ও ক্ষুধার্ত মানুষের তাড়নায় (ক্ষুধার্ত মানুষ অগ্নি আহ্বারের সন্ধান করতে না পারলে মানুষ খেত) এবং প্রতিকূল প্রাকৃতিক শক্তির অকস্মাৎ আক্রমণে তাকে নিরস্তর ঘুরে বেড়াতে হ'য়েছে স্থান থেকে স্থানান্তরে, এক বন থেকে অগ্নি বনে। নাট্যের

জন্তে অপেক্ষিত স্থানীয় ও স্থান সামাজিক জীবন আশুনের আবিষ্কার ও তার নিয়ন্ত্রিত ব্যবহারের আগে ছিল তাই একেবারেই অসম্ভব।

বনে জঙ্গলে ছুটতে ছুটতে মানুষ একদিন আবিষ্কার করলো আগুন। মানুষ-শক্তি সে আগুনকে বশ মানালো। মৃত পশুকে আগুনে পুড়িয়ে আহাৰ্য্যের উন্নতি ঘটালো, মশাল জালিয়ে অন্ধকার দূর করলো, হিংস্র জন্তু এবং ক্ষুধার্ত কিস্ত আগুনহীন মানুষের আক্রমণ থেকে নিজেকে রক্ষা করলো। বাঁচলো শীতের হাত থেকেও। এছাড়া ইতিমধ্যে যে পশুপালন সে আরম্ভ করেছে, সেই পালিত পশুর মাংস এবং দুধ এই আগুনে জালিয়ে সুস্বাদু খাবার তৈরী করলো। আরম্ভ করলো খাওয়ার জন্তু মাটির পাত্র তৈরীর কৌশলও। আগুন ও পশুপালন আরম্ভ করার মধ্য দিয়ে জলৌ মানুষের জীবনে এলো বিপ্লব, এলো স্বাধীন-সমৃদ্ধি। বনে বনে তার অবিচলিত বৌদ্ধ-দৌড়ের অনিশ্চিত জীবনের এখানেই ঘটলো ইতি। ফলে বিশ্রাম পেল মানুষ, বিশ্রাম নিতে সে বাধ্য হ'লো—কেননা তখন জীবিকার প্রধান উপকরণ যে আগুন ও পশু, তার রক্ষণাবেক্ষণের প্রয়োজন দেখা দিল। স্বাভাবিকভাবেই মানুষ প্রাণপণ চেষ্টা ক'রে এর রক্ষণাবেক্ষণে তৎপর হ'লো। শেষ হ'লো জলৌ জীবনের। আর সঙ্গে সঙ্গে আরম্ভ হ'লো মানুষের যুগবদ্ধ সামাজিক জীবনের ইতিহাস। সমাজশাস্ত্রীদের মতে এটি বর্বর যুগ।

এই যুগে ইউরোপের মত আমাদের দেশেও যুগবদ্ধ মানুষ আগুন, পালিত পশু এবং পশুজাত দ্রব্যাদি রক্ষণাবেক্ষণের জন্তু পাখরের ঘেরা (বা আড়াল বা বেড়া) দিয়েছে। আমাদের দেশে এই ঘেরাকে বলা হয়েছে অশ্মরাজ। প্রাথমিক দিকে এই অশ্মরাজের আকার ছিল খুবই ছোটো। কিন্তু কালক্রমে গোষ্ঠীর সদস্য সংখ্যা বেড়ে যাওয়ার অশ্মরাজ বেশ বড় আকার ধারণ করে। তখন অশ্মরাজ হ'য়ে ওঠে ১০৮ ফুট দীর্ঘ এবং ৭২ ফুট (থেকে ২০ ফুট) প্রশস্ত এক আয়তাকার ক্ষেত্র। এই অশ্মরাজের ভেতরে সমিধ নামক এক অতি দাহ্য কাঠ জালিয়ে তা আরেকটি ৭৮ ফুট দীর্ঘ এবং ৩৬ ফুট প্রশস্ত কাঠের বেড়ার মধ্যে সংরক্ষণ করা হ'ত। আর এই আগুন যাতে কোনো রকমেই বিনষ্ট না হয় তার জন্তে সেই যুগবদ্ধ মানুষ সদা সতর্ক থাকত। সমিধ প্রজ্জ্বলিত এই ঘেরা এলাকাটি ঐ গোষ্ঠীর যৌথ রান্নাঘরেরও কাজ করত। এই অশ্মরাজের ভেতরে একপাশে থাকত একটি মাঁচা আর অল্পপাশে থাকত একটি ঘর। মাঁচার উপর রাখা হ'ত ঘাসজাতীয় সোমলতা, সোমলতা থেকে রস বের করার প্রয়োজনীয় দ্রব্যাদি এবং সোমরস পানের উপযুক্ত যুগপাত্র 'গ্রোহ'। আর ঘরটিতে থাকত দুষ্ট, দুঃকৃত জাত দ্রব্যাদি এবং তৈরী করা বা আহত অস্ত্রাশ্রম জাত্যাদি। এই আগুনের চারপাশে বসানো হ'ত মাটির পিঁড়ি (স্বামী রূপে)। একে বলা হত চকল। এই চকল সমূহের উপর কুশ বিছিয়ে গোষ্ঠী-

সদস্যরা সকলে আসন গ্রহণ করত। অশ্মত্রজের মধ্যে সংরক্ষিত আশ্রন ও খাবারের চারদিকে চতুল বিছানো এই সামগ্রিক ক্ষেত্রটিকে বলা হত মহাবেদী।

এক্ষেণে মহাবেদীর যে চিত্র পাওয়া গেল, তা থেকেই স্পষ্টরূপেই বোঝা যায় যে মহাবেদী ছিল রঙ্গক্রিয়া সম্পাদন ও দর্শনের এক উপযুক্ত ক্ষেত্র। সূর্য উঠতেই সমষ্টিগতভাবে সোমরস পান ক'রে অশ্মত্রজের সকলেই নিযুক্ত হ'ত দৈনন্দিন কাজে। হোতা তাদের নির্দিষ্ট কাজের দায়িত্ব অর্পণ করত। সঙ্গে সঙ্গে প্রত্যেকেই নিযুক্ত হ'ত নিজস্বকর্তৃত্ব দায়িত্ব পালনে বা 'যজ্ঞে'। আর এই দলগত কাজ যাতে সুষ্ঠুভাবে সম্পন্ন হয় সেদিকে লক্ষ্য রাখত ব্রহ্মা। কাজের পর দিনশেষে সকলেই জড়ো হ'ত বা ফিরে আসত অশ্মত্রজে। তখন গোষ্ঠীর রান্নাঘরে তৈরী হ'ত খাবার আর চত্বলে বসত সোমরসের আসন। খাবার তৈরী করতে করতে আশ্রনের যুগান্তকারী ক্ষমতায় বিম্বিত মাহুঘ আশ্রনের উদ্দেশ্যে তাদের গোষ্ঠীর শ্রদ্ধা জানাত উদ্গাতার পরিচালনায় নাচ-গানের মধ্য দিয়ে। স্বার্থে অগ্নিকেই ব্রাহ্মরূপে উল্লেখ করায় সেই সশ্রব কৃতজ্ঞতাজ্ঞাপন স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে। এইরূপে কৃতজ্ঞতাজ্ঞাপনের পর আহাির গ্রহণের মধ্য দিয়ে শেষ হ'ত নিত্যকার 'হবন'।

দিনশেষের এই মিলন মুহূর্তে চত্বলে বসে তারা অতীতের স্মৃতিচারণ করত, বিনিময় করত দৈনন্দিন জীবনের অভিজ্ঞতা - গল্পগুজব (সংলাপ) এবং অজ্ঞভঙ্গির (মুক্‌ভিনয়ের) সাহায্যে। অতএব দেখা যাচ্ছে যে বহুমাহুঘ নৃত্য ও গান (শব্দালাপী নয়) করেছে কখনো প্রকৃতির সঙ্গে একাত্ম হ'য়ে, আবার কখনো বা জীবিকার প্রত্যক্ষ উপকরণ হিসেবে। আর অগ্নিহায় মাহুঘ নৃত্য ও শব্দালাপী (বাগযজ্ঞের উন্নতি ঘটায়) গান করেছে প্রকৃতিকে জয় ক'রে অতীতের স্মৃতিচারণায় এবং অগ্নির উদ্দেশ্যে আত্মনিবেদনাত্মক কৃতজ্ঞতা প্রকাশের উদ্দেশ্যে। আর এই সময়েই নাচ-গানের সঙ্গে এসে মিশেছে সংলাপ বা গল্পগুজব - যা আমাদের ভারতীয় নাট্যের আদিক্রম। বলাই বাহুল্য যে এই নাটক ছিল শুদ্ধস্বভাবী লোকধর্মী নাট্য বা লোকনাট্য। স্মৃতির নিশ্চিতরূপে বলা যায় যে মহাবেদী—যেখানে অগ্নিকে ঘিরে গোষ্ঠীবদ্ধ মাহুঘের জীবিকার, জীবিকাজীবনের অভিজ্ঞতার ও (আপেক্ষিক ভাবে) নিশ্চিততর জীবনের আনন্দ প্রকাশের নাট্যরূপ মূর্ত হয়ে উঠেছিল—ভারতের আদি রঙ্গমঞ্চ।

উৎপত্তি মুহূর্তে শুদ্ধ-স্বভাবী লোকধর্মী ভারতীয় নাট্যে যে অতীতের স্মৃতিচারণা, বর্তমানের অভিজ্ঞতা বিনিময় এবং ভবিষ্যৎ নিশ্চিত করার লক্ষ্যে প্রধান জীবিকা-উপকরণের কাছে সক্রিয় আত্মনিবেদন প্রবণতা লক্ষ্য করা যায়, সব দেশের, সব সময়ের—এমন কি আমাদের দেশের পরবর্তীকালের নাটকেও তার স্বস্ফুট স্বাক্ষর মেলে। আর এই কারণেই নাটক ত্রিলোকের

প্রতীক বা সমাজদর্পণ নামে অভিহিত। যুগে যুগে তাই এর রূপ-পরিবর্তন ঘটে।

অগ্নিকে ঘিরে এই যে ঘোঁষ সমাজব্যবস্থা, বৈভবের নিয়বদ্ধিতার বা অবিযুক্ততার অনাবিল আনন্দের এই যে জীবন—এ থেকেই জন্ম নিল বৈদিক সংস্কৃতি—তার মূল্যবোধ বা দর্শন এবং অল্প যা কিছু মানস সম্পদ। এরপর গোষ্ঠীজীবনের সংকীর্ণতার অর্থাৎ সদস্য সংখ্যা বৃদ্ধি এবং উৎপাদন ব্যবস্থার নিয়মানের দক্ষতা দেখা দিল অসন্তোষ। কাজে কাজেই ভেঙে যেতে থাকলো গোষ্ঠী, অচিরেই তাই গড়ে উঠলো অসংখ্য গোষ্ঠী। কিন্তু উৎপাদনী ব্যবস্থার বিস্তৃতি না ঘটায় গোষ্ঠী জীবনের অসন্তোষ রয়েই গেল। ফলে গোষ্ঠীতে গোষ্ঠীতে বাধলো দ্বন্দ্ব। বলাই বাহুল্য যে, এই দ্বন্দ্ব ছিল গোষ্ঠী-সমূহের নিজেদের অস্তিত্ব রক্ষারই নামাস্তর। ‘দেবাসুর সংগ্রাম’ তারই নান্দ্য বহন করে। আর এই সময়েই আরম্ভ হলো কৃষি সভ্যতা এবং ব্যক্তিগত মালিকানার যুগ। সে অসন্তোষ, সে দ্বন্দ্বের চিত্র আমাদের কাব্যপুরাণাদিতে স্পষ্ট।

এদিকে কৃষি সভ্যতায় গুরুত্ব পেল ঋতু। কেননা ঋতুচক্রই নিয়ন্ত্রিত করে কৃষিকে। আর ঋতুচক্র আবর্তিত হয় সূর্যের আবর্তনে। তবে জীবিকায় আশ্রয়ের গুরুত্ব কিন্তু কমলো না আদৌ। তাই এবার একই সঙ্গে অগ্নি ও সূর্যের কাছে কৃতজ্ঞতা জানালো কৃষক আর্ষ। আর অশ্রুতর ছেড়ে নাট্যা-মুঠানও কেন্দ্রীভূত হলো কুমারোৎসব (গণেশ আরাতি), কার্তিকোৎসব এবং শক্রজয় শ্রবণ করে বিভিন্ন সব বিজয়োৎসবে। রীতি অনুযায়ী বিভিন্ন উৎসবে নাট্যাভিনয়ের অয়োজন হ’তে থাকায় নাটক ক্রমেই বিকৃত স্বভাবী হ’য়ে উঠতে থাকে। বলাই বাহুল্য যে, এইসব উৎসবও ছিল জীবিকার প্রধান উপকরণের প্রতি মানুষের কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপনের এবং অত্যন্তের স্বাতিচারণাই জ্যোতক।

আর ব্যক্তিগত মালিকানার উৎপত্তি, গোষ্ঠীর অভ্যন্তরীণ দ্বন্দ্ব এবং বিভিন্ন সব গোষ্ঠীর মধ্যে লড়াই সংঘটিত হতে থাকার ফলে স্বাভাবিকভাবেই কমে গেল গোষ্ঠীর আধিপত্য। আর বেড়ে গেল একক ব্যক্তির প্রাধান্য। সমাজে দেখা দিল বীরনায়ক—সৃষ্টি হলো রাজতন্ত্র, আর সঙ্গে এলো তার শৌন্দর্যবোধ। ফলে দলগত নায়ক সম্বন্ধ প্রাচীন নাট্যাধারা থেকে তাই জন্ম নিতে থাকলো একক নায়কপ্রধান উৎকৃষ্ট নাটক সমূহ। আর রাজত্ব সংস্কৃতির প্রভাবে সে নায়ক হলেন নরশ্রেষ্ঠ নৃপতি। শৌর্য-বীর্যে তিনি অল্পম, চর্য-চোষা ও অগ্রগত সমস্ত ভোগ্য দ্রব্যাদিতে তাঁর প্রথম অধিকার। ব্যক্তিগত মালিকানার যুগে বুদ্ধিগ্ৰহাদি যেমন নায়করূপী রাজার আবির্ভাবকে অনিবার্য করে তুলেছিল, তেমনি অনিবার্যভাবে নারীও হ’য়ে পড়েছিল ভোগ্যপণ্য-স্বরূপ। ফলে সর-ঘি-নবনীতে অধিকার রইল না যাদের তারা যেমন মেনে নিতে



পারল না এই সভ্যতা, তেমনি আবার সম্ভবও হলো না ফেলে আসা সেই অশ্রদ্ধাজের জীবন পুনঃপ্রতিষ্ঠা করা। আনন্দমুখর সে যৌথজীবন রাজাহুগতদের হৃৎস্পৃশি হয়েই টিকে রইলো তাদের মনের গভীরে। হ্রস্বগমত তা অবশ্য প্রকাশ পেত তাদের আশা-আকাঙ্ক্ষা এবং জীবন-যন্ত্রণার সঙ্গে সংশ্লিষ্ট বিভিন্ন সব ক্রিয়াকর্মে, নাট্যাহুঠানে ও অহরূপ সব আনন্দাহুঠানে। প্রজাপালক রাম-বুধিষ্ঠিরের যুগেও এই অসন্তোষ তাই ডুকরে কেঁদেছিল। শাধুক একলব্য সেই অসন্তোষেরই স্বতিরেশ নিঃসঙ্গেছে।

এদিকে রাজতন্ত্র দৃঢ় পদক্ষেপে এগিয়ে গেল—সমুৎপাদনে, কালের অনিবার্য গতিতে। উদ্ভূত রাজতন্ত্র-সংস্কৃতি এই ক্রন্দনের টুঁটি চেপে ধরতে এবং আপন দ্বারিষ রক্ষার তাগিদে স্রষ্টা করলো সব নিয়মতন্ত্র। কাজে কাজেই লেখা হলো পানিনির ব্যাকরণ, কোটিল্যের অর্থশাস্ত্র এবং মহুর সংহিতা। আর নাটকের ব্যাকরণ লেখার জন্তে ডাক পড়লো ভরতের, নাট্যকর্মের সঙ্গে যার ঘনিষ্ঠ যোগ। ইতিমধ্যে জনজীবনে প্রচলিত নাটকে পর্দাপ্রদান মাত্রই দেখা দিয়েছে বিকৃত-স্বভাবী লোকধর্মিতা—যা উৎকৃষ্ট মানের নাট্যধর্মী নাট্যের রূপ ধারণে সক্ষমতা অর্জন করেছে। ফলে ভরত সে ডাকে সাড়া দিলেন। জীবন ও জীবিকার অবিচ্ছেদ্য অংশরূপে উদ্ভূত এই শিল্পমাধ্যমের সঙ্গে জীবন ও জীবিকা থেকে বিচ্ছিন্ন রাজতন্ত্র সংস্কৃতির প্রচার-মাধ্যম হিসেবে প্রযোজ্য নাট্যধর্মী নাটকের এক অহুপম ব্যাকরণ তিনি রচনা করলেন—নাম দিলেন নাট্যশাস্ত্র।

ভরতের এই নাট্যশাস্ত্রে ভারতে নাট্যোৎপত্তির এমন এক বর্ণনা পাওয়া যায়, যা আপাত বিরোধী মনে হলেও পূর্বে বর্ণিত নাট্যোৎপত্তির ইতিহাসের সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ। নাট্যশাস্ত্রের একেবারে শুরুতেই নাট্যশাস্ত্রকার জানালেন যে নাটকের স্রষ্টা হলেন ব্রহ্মা। চতুর্বেদ থেকে উপকরণ, অর্থাৎ—ঋগ্বেদ থেকে সংলাপ, সামবেদ থেকে গীত, যজুর্বেদ থেকে অভিনয় এবং অথর্ব বেদ থেকে রস সংগ্রহ করে তিনি স্রষ্টা করলেন নাট্যবেদ। কিন্তু দেবতারা নাট্য-প্রচারে অসামর্থ্য প্রকাশ করায় ব্রহ্মা দেবতাদেরই পরামর্শক্রমে স্বয়ং ভরতকে এর প্রয়োগের ভার দিলেন। ভরত তখন তাঁর শতপুত্রের যে যে কাজের যোগ্য তাকে সেই কাজের দায়িত্ব অর্পণ করে স্রষ্টাভাবে নাট্যের প্রয়োগ করলেন। পরে শিব এবং পার্বতীর কাছে তালিম নিয়ে তিনি মর্ত্য-ভূমিতে এর প্রচার-প্রসার ঘটালেন।

আমরা আগেই দেখেছি যে অশ্রদ্ধাজের যজ্ঞকে কেন্দ্র করেই বিকশিত হয়েছে ঋগ্বেদিক আর্ধের মানস-সম্পদ। কিন্তু বজ্র কি? আপাত দৃষ্টিতে অবশ্যই একটি শব্দ। বৈদিক ব্যাকরণ অহুসায়ে এটি কিন্তু কয়েকটি বাক্যাংশের সমন্বয়ে গঠিত একটি বাক্য। আর সে বাক্যাংশগুলি হ'লো 'ব', '-জ' এবং

‘ন’। আরেকটু বিশ্লেষণ করলে দেখা যায়—‘ব’ হ’লো একত্রিত হুঁশ্রী, বগীর ‘জ’ হ’লো একত্রে উৎপাদন করা আর ‘ন’ ( বা উর ) হ’লো খাচুর প্রথম পুরুষ ( third person ) বহুবচনে ( plural number-এ ) ব্যবহৃত প্রত্যয়। অর্থাৎ যজ্ঞ হ’লো—তারা একসঙ্গে বসবাস ( বা গমন ) এবং উৎপাদন করে। কি উৎপাদন করে ? না, জীবিকার প্রয়োজনীয় সামগ্রী এবং সম্ভানাদি। যাইহোক, সব মিলিয়ে যা দাঁড়ালো তা হ’লো—যজ্ঞ একটি সংজ্ঞা এবং এর অর্থ হ’লো—সমষ্টিগত ভাবে বসবাস এবং উৎপাদনের প্রণালী। আবার বিশেষ কোনো উৎপাদনী প্রণালীতে বিশেষ এক সমাজ ব্যবস্থা গড়ে ওঠে। ফলে অশ্বত্থজের যজ্ঞকে ঘিরেও গড়ে উঠেছিল বিশেষ এক সমাজ ব্যবস্থা—যা বৈদিক আর্থের সমস্ত কিছু মূল এবং যা থেকে সমস্ত কিছুই সৃষ্টি তাই হ’লো ব্রহ্ম—অর্থাৎ পূর্বে বর্ণিত অশ্বত্থজের অগ্নিকেন্দ্রিক মহাবেদীর যে সমাজব্যবস্থা তাই। আর এই ‘যজ্ঞ’ ও ব্রহ্মের যে জ্ঞান তাই-ই হ’লো বেদ। যজুর্বেদের ব্যুৎপত্তিগত ( যজুর—য+জ+উর ) অর্থও এই অর্থাহুমসন্ধানের সমর্থক। হুতরাং ভরত যখন বলেন যে ব্রহ্মা চতুর্বেদ থেকে উপকরণ সংগ্রহ করে নাটক রচনা করেছিলেন, তখন তিনি এই সত্য প্রকাশ করেন যে, অশ্বত্থজের মহাবেদীর যজ্ঞে নাটকের সমস্ত উপকরণ মজুত ছিল। আর শিবের কাছে তালিম নেয়ার দু’টি অর্থ হয়। এই অর্থ দু’টিও আমাদের পূর্বের আলোচনার সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ। অর্থ দু’টি হ’লো পশুপালন ভিত্তিক অশ্বত্থজে নাটকের বীজ উৎপন্ন হ’লেও তা অঙ্কুরিত এবং বিকশিত হ’য়ে ওঠার ক্ষমতা—(১) কৃষি সভ্যতার প্রয়োজন ছিল। ( শিব কৃষি সভ্যতা এবং সৃষ্টিরও প্রতীক ) আর (২) প্রয়োজন ছিল বিভিন্ন গোষ্ঠীর মধ্যকার অভিজ্ঞতার, জ্ঞানের এবং সংস্কৃতির আদান-প্রদানের ( সংস্কৃতি বিনিময়ের )। শিব অনার্থ সভ্যতা এবং সংস্কৃতিরও প্রতীক, ফলে ভরত যখন বলেন যে তিনি শিবের নির্দেশে তত্ত্বুর কাছে নাট্যের তালিম নিয়েছিলেন তখন তিনি এই সত্য প্রকাশ করেন যে অশ্বত্থজের নিশ্চিত জীবন থেকেও নিশ্চিততর কৃষিসভ্যতায় ( এবং ) বিভিন্নগোষ্ঠীর মধ্যে সংস্কৃতির বিনিময়ের মধ্য দিয়েই নাট্যশিল্প সৃষ্টামো রূপ লাভ করেছিল। আর তখনই নাটক মহাবেদী ছেড়ে কুমারোৎসবে কিংবা অন্ত্যকোনো বিজয়োৎসবে অঙ্কুরিত হচ্ছিল। আর ব্রহ্মার আদেশে ভরত কর্তৃক তাঁর শতপুত্র সহ মর্ত্যে নাট্যপ্রচারের অর্থ দাঁড়ায়—(১) যৌথ-সমাজ ব্যবস্থা ভেঙে যাওয়ার পর ব্রহ্মের আদর্শ দক্ষিণে প্রসারিত হচ্ছিল এবং (১) তখন কেবলমাত্র ভরতগোষ্ঠীই নাটকের চর্চা করত।

আমরা আগেই দেখেছি যে নাটক সমাজ-দর্পণ বলে এতে অতীতেরও স্মৃতিচারণা থাকে। ফলে ব্রহ্মার নির্দেশবাহক হওয়ার ভরতগোষ্ঠীর নাটকে সমষ্টিগত ( যৌথ ) জীবনের, সমাজ-অবিস্মৃত মানুষের উজ্জল আনন্দ প্রকাশ পাওয়ার একক প্রাথমিক এবং ব্যক্তিগত মালিকানার সুগে রাজত্বের পরব

সহায়ক নব্য পুরোহিতরা এদের (ভরতের শতপুত্র বা ভরতগোষ্ঠীকে) আপাতক্লেম (ভুজ) করে রেখেছিল বা সমাজ থেকে বিতাড়িত করেছিল। প্রসঙ্গত উল্লেখ করা যায় যে ভরতের পৃষ্ঠপোষক রাজা নহব অনার্য ছিলেন। এথেকে বোঝা যায় যে এই সমস্ত ভরতগোষ্ঠীকে প্রশ্রয় দিয়েছিল অনার্যরা। যাইহোক, আর্থাবর্তে, রাজতন্ত্রের যুগে নাট্যের গুরুত্ব স্বীকৃত হওয়ায়, নাট্যকর্মে ভরতের বা ভরতদের একাধিপত্য থাকায়, রাজতন্ত্র সংস্কৃতির অঙ্গরূপে নাট্যশাস্ত্রের প্রয়োজনীয়তা দেখা দেয় এবং সর্বোপরি রাজতন্ত্রের অগ্রগতি অপ্রতিবোধ্য এই সত্য উপলব্ধি করে ভরত (এক ব্যক্তি কিংবা গোষ্ঠী) যুগের অনিবার্য গতিকে স্বীকার করে নিলেন, প্রণয়ন করলেন 'নাট্যশাস্ত্র'। আর সেই অবসরে অল্পময় কৌশলে বিবৃত করলেন ভারতের নাট্যেতিহাস। আর এই কৌশল অবলম্বনে তাঁর পরম সহায়ক হয়েছিল যজ্ঞ, ব্রহ্মা, বেদ, শিব প্রভৃতি শক্তি। কেননা ঐপনিষদিক কর্মকাণ্ডের ব্যাপক প্রভাবে ইতিমধ্যেই এই শক্তিগুলির অর্থাস্তর ঘটে গিয়েছিল—অথচ পূর্ব অর্থ নিয়ে ভাগরূপ ছিল অমমজৌবি মাহুশের স্তম্ভময় স্মৃতিরেশ হিসেবে। কর্মকাণ্ডবাদের হোতা পুরোহিতরা এ কৌশল ধরতে পারেনি নিঃসন্দেহে। অতীতকে নাট্যকর্মীদের স্ত্রে পরিণত করার অপরাধে ভরত পুরোহিতদেরও ক্ষমা করেননি—কৌশলে নাট্যক্রিয়ায় (মঞ্চ নির্মাণ কার্যে) তাদের (অর্থাৎ সম্রাট বা পুরোহিতদের) অঙ্গুষ্ঠ করে রেখেছেন। আর ব্রহ্মা ইতিমধ্যে নিগূর্ণ সর্বেশ্বরে পরিণত হওয়ায়, তাঁর কাছে থেকে নাট্যপ্রচারের দায়িত্ব ঘাড়ে নিয়ে ভরত পুরোহিতদের কাছে নিজের গুরুমন্ত্রতা (superiority) প্রতিষ্ঠা করেছেন। অবশ্য লঘুরসে (গ্রাম্য-ধর্মিতায়) ময় সাধারণ মানুষকে নাট্যমাধ্যমে জ্ঞান-চর্চায় উত্তোঙ্গী বা একনিষ্ঠ করার ইচ্ছাও তাঁর ছিল।

ঈশ্বরগর্ভ সভ্যতার ইতিহাসে ভরত অবলম্বিত অঙ্গরূপ সব কৌশলের পূর্ণরূপে ঘটেছে বহু-বহুবার। ভরত অবলম্বিত এই সব কৌশল নাট্যশাস্ত্রের এক অলঙ্কার বিশেষ। এমনি আরেকটি কৌশলের উল্লেখ করে এখানে এ বিষয়ের ইতি টানা যাক। ভরত নাটকের দশটি প্রকারের বা দশরূপকের উল্লেখ করেছেন। তাঁর সাক্ষানো ক্রমাঙ্কনানুসারে রূপকগুলি হ'লো—(১) নাটক (২) প্রকরণ (৩) অঙ্ক (৪) ব্যাঙ্গ (৫) ভাণ (৬) সমবকার (৭) বাণী (৮) প্রহসন (৯) ভিম এবং (১০) দৈহাঙ্গ। এই ক্রমে দেখা যায় সবচেয়ে অর্বাচীন রূপক নাটক স্থান পেয়েছে একেবারে প্রথমে। এখানে উল্লেখযোগ্য যে একেবারে প্রথম পর্যায়ের নাট্যে ছিল দলগত নায়ক, কিন্তু ক্রমান্বয়ে দলগত নায়কের সংখ্যা কমে যায় এবং বেড়ে যায় একক ব্যক্তির প্রাধান্য। (অবশ্য এর বিপরীত মতেরও প্রচার আছে)। সমাজ-বিকাশের ধারার সঙ্গে খাপ খাইয়ে এ-সত্যও বিপরীত-ক্রমে ঐ সরণীতে প্রকাশ পেয়েছে। সূতরাং বেদ, ব্রহ্মা, শিব প্রভৃতি শক্তি

দেখে ভরতের বিবরণ অবহেলা করলে আমরা ভারতে নাট্যোৎপত্তির যথার্থ ইতিহাসকেই হারাবো।

## প্রগতি □

ঋগ্বেদের রচনাকাল খ্রীষ্টপূর্ব পঞ্চদশ শতাব্দী। কিন্তু বৈদিকযুগের সূত্রপাত আরো কয়েক হাজার বছর আগে। আর নাট্যশাস্ত্রের রচনাকাল খ্রীষ্টপূর্ব ২য় শতাব্দী। আর যে সংস্কৃত নাটকের ব্যাকরণ এই নাট্যশাস্ত্র সেই সংস্কৃত নাটকের সূত্রপাত ঘটে খ্রীষ্টপূর্ব দ্বিতীয়-তৃতীয় শতাব্দীতে। অনেকে মনে করে থাকেন যে ভাস্কর নাটকগুলিও এই সময়েই রচিত। সুতরাং ঋগ্বেদিক যুগ থেকে (ঋগ্বেদ লিখিত হওয়ার সময় থেকে নয়) সংস্কৃত নাটকের উদ্ভবকাল পর্যন্ত প্রচলিত নাট্য মূলতঃ লোকনাট্য। পরবর্তী আলোচনায় আমরা দেখবো যে ঋগ্বেদ থেকে সংস্কৃত নাটক এবং নাট্যশাস্ত্রের উদ্ভবকাল পর্যন্ত এই লোকনাট্যের ধারা অব্যাহত ছিল। আর একে মূলধার ক'রেই সংস্কৃত নাটক ও নাট্যশাস্ত্রের উদ্ভব।

বৈদিক যুগে নাচগান যে খুবই বিকশিত হ'য়ে উঠেছিল—এবিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। কাব্যাত্মকতার জন্য ঋগ্বেদের উৎসৃষ্ট সূক্তটির ব্যাপক চর্চা হ'য়ে থাকে। এই সূক্তে উষার তুলনা করা হ'য়েছে সুন্দর পোষাক ও অলঙ্কারে সজ্জিতা মুদ্রাময়ী এক নর্তকীর সঙ্গে। সর্বশ্রেষ্ঠ দেবতা হিসেবে মায়া ইন্দ্রকে বলা হয়েছে নৃত্যমান, এমনকি তাঁকে সর্বশ্রেষ্ঠ নর্তকও বলা হ'য়েছে। তাছাড়া ইন্দ্রের যে পরিচয় দেয়া হয়েছে তা থেকে বোঝা যায় যে অভিনয় শিল্পের প্রতি তিনি খুবই অহরহ ছিলেন। এই কারণেই ইন্দ্র অহর বিজয় করলে সেই বিজয়োৎসবে নাটকের অভিনয় করা হ'য়েছিল। পরবর্তীকালের ইন্দ্রোৎসব বা ইন্দ্রমহাঃ এই বিজয়োৎসবেরই সম্মতিবেশ নিঃসন্দেহে। ইন্দ্র যে নৃত্য বিশারদ নাট্যশাস্ত্রেও তার প্রমাণ মেলে। নাট্যশাস্ত্রে ইন্দ্রের সহযোগী মরুৎ এবং অশ্বিনীকেও 'নৃত্য' বলে উল্লেখ করা হ'য়েছে। বৈদিক যুগে নৃত্য যে কত জনপ্রিয় ছিল, তা বোঝা যায় দশম মণ্ডলের একটি সূক্ত থেকে। এই সূক্তে সর্বশ্রেষ্ঠ নর্তক হওয়ারকেই মহুগ্গজীবনের পদম সিদ্ধি বলে উল্লেখ করা হ'য়েছে।

বৈদিক কর্মকাণ্ডবাদে অল্পষ্ঠানপরক নৃত্যেরও উল্লেখ আছে। বিবাহবাসরে বিবাহিত রমণীদের নাচেরও উল্লেখ আছে। এইসব নাচে গান, ভাবব্যঞ্জক অভিনয় ও মূদ্রার ব্যবহার করা হত। মহাব্রতের আয়োজন করা হ'ত পৃথিবীর উর্বরা শক্তির বৃদ্ধিকল্পে। এই ব্রতে অগ্নিকে ঘিরে মেয়েরা নৃত্য পরিবেশন করত বর্ষাকে আগত জানিয়ে। আবার এই জাতীয় আনন্দাহুষ্ঠানের অবিচ্ছেদ্য

অংশ হিসেবে পরিবেশিত হ'ত বৈশ্ব ও জাত্যের লড়াই। এই লড়াই সংগঠিত হ'ত একখণ্ড শ্বেতচর্মের জগ্রে এবং শেয়াবধি বৈশ্যেরই জয় হত। এই জাতীয় অহুষ্ঠানে গণিকা ও ব্রহ্মচারীর পারস্পরিক গালি-গালাজের মধ্য দিয়ে নিজেদের জ্যেষ্ঠ প্রমানের হাতকর বা কোড়কপ্রদ বিষয়েরও অবতারণা করা হ'ত। মহাভারতের নাট্যাহুষ্ঠানে নাচ, গান এবং গভীর বিষয়ের সঙ্গে লঘু বিষয়ের অভিনয়াত্মক পরিবেশন থেকে বোঝা যায় যে এই নাটক ছিল মূলতঃ বিকৃত-স্বভাবী লোকধর্মী নাট্য। বলাই বাহুল্য যে ঐ সময়ে জনজীবনে প্রচলিত এতদ্বিষয়ক শুদ্ধধর্মী লোকনাট্যের ধারাকে অহু করণ করে এইসব নাট্য বৈদিক কর্মকাণ্ডবাদে আশ্রয় পায় এবং কালক্রমে বিকৃত-স্বভাবী হ'য়ে শাস্ত্রীয় নাট্যধর্মী নাট্যের ভূমি প্রস্তুত করতে থাকে। ঋগ্বেদের নবম মণ্ডলের অধ্যায়ু' ও সোমবিক্রেতা (আসলে সোমবিক্রেতার অভিনেতা) র হাশ্ব-প্রসঙ্গ, হৃত সর্বস্ব জুয়াড়ীর একালাপ এবং ইন্দের প্রলাপ অহু রূপ সব নাট্যঘটনারই স্বত্বিত্ব নিঃসন্দেহে। অনেকে অবশ্য এইসব ইতস্ততঃ-বিশিষ্ট নাট্যঘটনাগুলিকে পরবর্তীকালেরই ভাণ প্রহসনেরই পূর্বসূরি বলে মনে ক'রে থাকেন।

আর গান যে সেযুগে কতটা উন্নতিলাভ ক'রেছিল সে তো সামবেদ থেকেই বোঝা যায়। সামবেদের দু'টি অংশ আর্চিক এবং উত্তরাচিক। আর্চিক হ'লো ঋচার সংগ্রহ। এই অংশে ৪৮৫টি ঋচা সংগৃহীত আছে। ঋচাগুলি গানের স্বর এবং লয়ের স্বত্বিত্বার্থে ই সংগৃহীত হ'য়েছিল বলে অহুমান করা যায়। আর উত্তরাচিক অনেকগুলি সম্পূর্ণ গানেরই সংগ্রহ বিশেষ। স্তবরাং সামবেদ যে সম্পূর্ণ অর্থে সঙ্গীতেরই গ্রন্থ বিশেষ—এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই।

বৈদিকযুগে উন্নত ধরনের বাণ্যযন্ত্র এবং কুশলী পেশাদার বাণ্যযন্ত্রীদেরও উল্লেখ পাওয়া যায়। কাভ্যয়ন শ্রোতনুত্রে পিতৃমেধ যজ্ঞে বিভিন্ন ধরনের বাণ্যযন্ত্র সহযোগে নৃত্যগীতাদি পরিবেশনের বর্ণনা দেয়া হ'য়েছে। আর বাজপেয় যজ্ঞে যজ্ঞমানের স্ত্রী বিভিন্ন ধরনের বীণা বাজাত, সঙ্গে অগ্রাগ্র বাণ্যযন্ত্রও বাজানো হ'ত। এই সময়ে বীণার মধ্যে প্রধান ছিল গাণোবাণা এবং কাণুবীণা। কাভ্যয়ন শ্রোতনুত্রে এমনও উল্লেখ পাওয়া যায় যে বাজপেয় যজ্ঞে অহুষ্ঠিত নাচ-গানের জয় পেশাদার আচার্যদেরও আমন্ত্রণ জানানো হ'ত। এ'রা মন্ত্রারাগে বীণা বাজিয়ে গানের মাধ্যমে কাহিনী পরিবেশন করত। বাজপেয়র অহু রূপে অশ্বমেধ যজ্ঞেও দেশের বিখ্যাত সব বায়নাচার্যদের আমন্ত্রণ জানানো হ'ত। শিশু এসে এ'রা যজ্ঞে গান পরিবেশন করতেন। যজ্ঞ শেষে যজ্ঞমানের তরফ থেকে গুরু শিশু উভয়কেই সম্মান-স্বরূপ একশত ক'রে স্বর্ণমুদ্রা দেয়া হ'ত।

আর যজুর্বেদে মারণ, মোহন, বশীকরণ প্রভৃতি অভিজারে অঙ্গাভিনয়ের স্পষ্ট আভাস পাওয়া যায়।

উপরের তথ্যাদি থেকে বোঝা যায় যে নাট্যের উপাদানসমূহ, অর্থাৎ নাচ, গান, বাজ ও অভিনয় বৈদিকযুগে বেশ পরিণত হ'য়ে উঠেছিল। এ থেকে এই সিদ্ধান্তে আসাটা আদৌ অযৌক্তিক হবে না যে ঐ যুগে উপযুক্ত পটভূমিতে নাট্যাভিনয় বেশ ব্যাপকতা লাভ করেছিল। কিন্তু সম্পূর্ণ নাট্যাভিনয়ের কোনো পরিচয় বৈদিক সাহিত্যে পাওয়া যায় না। তবে বেশ কিছু সংবাদ-সূক্তের সন্ধান মেলে বৈদিকসাহিত্যে। এই সংবাদসূক্তগুলির মধ্যে (১) পুরববোর্বশী সূক্ত, (২) সরমা-পণি-সূক্ত, (৩) অগস্ত্য-লো-মুদ্রা, (৪) যম-যমী, (৫) নেমি-ইন্দ্র, (৬) নথঃ বা বিশ্বামিত্র নদী সংবাদ, (৭) ইন্দ্র-মরুত প্রভৃতি সূক্তের সংলাপে নাট্য ঘটনার স্পষ্ট প্রকাশ লক্ষ্য করা যায়। বিশ্বামিত্র-নদীর সংবাদ-সূক্তে নদীর মানবাকরণ যেমন নাটকীয়, তেমনি এর প্রতিটি সংলাপের কাব্যাত্মকতা আজকের মানুষকেও মুগ্ধ করে। যম-যমীর সংলাপে যমীর কামোন্মত্ততা এবং যমের বিষয়কর সংযম-চেতনা ভাই বোনের এক সংঘাতপূর্ণ নাটকীয় মুহূর্ত সৃষ্টি করে। ইন্দ্র-মরুত সংবাদকে তো ম্যাক্সমুলার প্রকৃত অর্থে নাট্যাভিনয় বলেই মনে করেছেন। তাঁর মতে দুই দলে বিভক্ত হয়ে এর অভিনয় করা হ'ত। একটি দল হ'ত ইন্দ্রের, অগ্নি হ'ত মরুতের। দশম মণ্ডলের ২৫তম সূক্তটি আরম্ভ হয় খুবই নাটকীয়ভাবে। এই সূক্তে পুরুষবা-উর্বশীর পারস্পরিক কথাবার্তা থেকে জানা যায় যে দীর্ঘদিন একসঙ্গে থাকার পর উর্বশী চিরকালের জন্য পুরুষবাকে ছেড়ে চলে যাচ্ছে। ফলে চিরবিচ্ছেদের আশঙ্কায় ভীত পুরুষবা ভীষণভাবেই কাতর হয়ে পড়ছে। প্রায় ছ'হাজার বছর পূরে কালিদাস যখন এই সূক্তটি অবলম্বন ক'রে বিক্রমোর্বশীর লেখেন, তখন সূক্তটির নাটকীয়তা আরো স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে। উপরোক্ত সংবাদ সূক্তগুলি ছাড়া আরো অনেক সংবাদ সূক্ত বৈদিক সাহিত্যে পাওয়া যায়। এই সংবাদ-সূক্তগুলির গভীর অধ্যয়ন থেকে এই অনুমান করা যায় যে ঋগৈদিক আর্ষদের মধ্যে লোককাহিনী আশ্রিত নাট্যাভিনয়ের প্রচলন ছিল। এইসব নাট্যাভিনয়ে গল্প ও পঙ্খ উভয়প্রকারের সংলাপ প্রযুক্ত হ'ত। কিন্তু যেহেতু বেদ শ্রুতি এবং গম্ভাংগ মনে রাখা কঠিন সেইহেতু পরবর্তীকালে যখন বেদ লেখা হ'য়েছে, তখন কেবলমাত্র পঙ্খাংশই লিপিবদ্ধ হয়েছে। তাছাড়া গম্ভাসংলাপের কোনো নিশ্চিত রূপও ছিল না, অভিনয় মুহূর্তে অভিনেতা স্বয়ং তা রচনা করত। ফলে নাট্যাভিনয়ের বাইরে সেগুলির কোনো অস্তিত্বও ছিল না। তাই বেদ রচনাকালে সেগুলি অন্তর্ভুক্ত হয়ে গেছে।

এক্কেণে সংবাদসূক্তগুলির বৈশিষ্ট্যসমূহ সূত্রাকারে লিপিবদ্ধ হ'লো—

(১) বিশ্বামিত্র-নদী সংবাদ সূক্তটি ছাড়া অগ্ন্যস্ত সূক্তগুলি হয় কোনো মিথ না হয় কোনো লোককাহিনী থেকে নেয়া। এইসব লোককাহিনী জনমানসে অত্যধিক জনপ্রিয় হওয়ার দরুন বৈদিক আর্ষদেরও দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল।

(২) কাহিনীর সর্বাপেক্ষা নাটকীয় অংশই নৃত্তগুলিতে আশ্রয় পেয়েছে, নাট্যপ্রকৃতির পক্ষে অধিক উপযোগী এই বিবেচনায়।

(৩) প্রতিটি সংবাদনৃত্তই উক্তি-প্রত্যুক্তির আকারে লিপিবদ্ধ। আর এই জাতীয় উক্তি-প্রত্যুক্তি আবেগাত্মক নাটকীয়তার পরিপোষক। সরমা-পণি নৃত্তে সরমা তার তীক্ষ্ণ উক্তির সাহায্যে পণিদের একেবারে হতপ্রদ করে দেয়। যম-যমী নৃত্তে যমীর প্রতিটি আত্মবিশ্বাসকেই যম স্বরিতে বুদ্ধিদীপ্ত উক্তি দ্বারা অস্বীকার করে। পুররবোৰ্ণশীতেও উৰ্ণশী পুরুষবার অমুনয় বিনয় ভরা প্রতিটি উক্তিকে অগ্রাহ করে। এই নৃত্তে মোট ৮টি মন্ত্র আছে—যার ৩টি উৰ্ণশী ও বাকি ৫টি পুরুষবা সংলাপাকারে উচ্চারণ করে। একের পরে অপরের উক্তি সহযোগে এগিয়ে চলে এই নৃত্তটি। এই জাতীয় উক্তি-প্রত্যুক্তি যে সংঘাতপূর্ণ নাট্য ঘটনারই স্মৃতিরেশ এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই।

(৪) এই নৃত্তগুলির কোনোটিই আপনাতে আপনি পূর্ণ নয়। এই কারণে অল্প নৃত্তগুলি থেকে এই সংবাদ-নৃত্তের স্বাভাবিক স্পষ্টরূপে ধরা পড়ে। অল্পাংশ নৃত্তগুলি হয় গীতি নয় লঘু কাব্যেরই উদাহরণ বিশেষ, ফলে স্বয়ং সম্পূর্ণ এবং পূর্ণাঙ্গ কোনো ব্যাখ্যার অপেক্ষা রাখে না। এইসব নৃত্তে চরিত্র বা ঘটনার পরিবর্তে কবির কাল্পনিক অভিব্যক্তিরই প্রাধান্য লক্ষ্য করা যায়। এর বিপরীতে সংবাদ-নৃত্তে এমন সব চরিত্রের প্রতিফলন ঘটেছে—যাদের জীবনে সংঘাতপূর্ণ সব ঘটনা সংঘটিত হয়েছে। আর ঐ সব ঘটনার নাটকীয় অংশ নিয়েই রচিত হয়েছে সংবাদ-নৃত্তগুলি।

(৫) সংবাদ-নৃত্তের সংলাপ তার আত্মবিশ্বাসিক কার্যাদির সূচনা দেয়। উদাহরণ স্বরূপ পুরুষবোৰ্ণশী নৃত্তের উল্লেখ করা যেতে পারে। এই নৃত্তে উৰ্ণশী পুরুষবাকে ছেড়ে চলে যাওয়ার বেশ কিছুক্ষণ পর তাকে আবার এক লরোবরে হংসরূপে দেখা যায়। পুরুষবা তখন তাকে ফিরিয়ে নিয়ে যাওয়ার ব্যর্থ চেষ্টা করে। এই সময়ে উৰ্ণশী পুরুষবাকে তার মন থেকে উৰ্ণশীকে মুছে ফেলার পরামর্শ দিলে বলে—“মেয়েদের সঙ্গে বন্ধুত্ব নিরর্থক, কেননা তাদের হৃদয় নেকড়ের হৃদয়ের অনুরূপ (অর্থাৎ হৃদয়হীন)”। উৰ্ণশীর এই সংলাপের সঙ্গে নৃত্তটি শেষ হয়। এ থেকে স্পষ্ট হয়ে ওঠে যে উৰ্ণশী পুরুষবার ঘটনাবলী নৃত্তটিতে অন্তর্নিহিত আছে—যা সংলাপ বলার সময় অভিনেতা (বা অভিনেত্রী) স্বয়ং অভিনয় মাধ্যমে প্রকাশ করত। আর তা না হলে নৃত্তগুলির সম্পূর্ণতা প্রাপ্তি অসম্ভব। উদাহরণ স্বরূপ বলা যেতে পারে যে উৰ্ণশীর অন্তিম সংলাপের পর পুরুষবা অবশ্যই ব্যর্থ-মনোরথ এবং হতাশ হয়ে অভিনয় ক্ষেত্র ত্যাগ করত।

(৬) নৃত্তগুলির আগে বা পরে নৃত্তকারের পক্ষ থেকে কোনো ব্যাখ্যা বা টিপসনী সংযোজিত নয়। এ থেকে অনুমান করা যেতে পারে যে, নৃত্তগুলি অভিনয়ের আগেই লিপিবদ্ধ হয়েছিল, কেবলমাত্র পাঠের জন্য নয়।

(৭) সংবাদ-সূক্তগুলির সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্য হ'লো এই যে এগুলি সম্পূর্ণভাবেই ধর্ম-নিরপেক্ষ এবং মানুষের জীবনের সঙ্গে গভীরভাবেই সংশ্লিষ্ট। কোনো সংবার-সূক্তের সঙ্গেই কোনো দেবতা বা যজ্ঞীয় কর্মকাণ্ডের সংশ্লিষ্টতা নেই। চরিত্রগতভাবে এগুলি লোককাহিনীরই সমগোত্রীয়। জনসাধারণ এইসব কাহিনী শুনে বা এদের অভিনয় দেখতে ভালোবাসত। তাই যজ্ঞে উপস্থিত সকলকে আনন্দ দেবার জগ্গেই এগুলির অভিনয় করা হত।

যাইহোক, বেদোক্তর যুগে নাটক আরো পরিণত হয়ে ওঠে। ফলে কঠোপনিষদে নটিকেতা ও যমের সংলাপে ঋগ্বেদিক সূক্ত অপেক্ষা অনেক বেশি নাট্যকীয়তা বর্তমান। কাব্যায়ন সৌতসূত্রের সোমযজ্ঞও এ বিষয়ে বিশেষ ভাবেই গুরুত্বপূর্ণ। ঐ সূত্রে বলা হয়েছে—পিতৃমেধ যজ্ঞে নৃত্য-গীত ও বাস্তব প্রয়োগ আবশ্যিক। তথ্যটি বিশেষভাবে উল্লেখ্য এই কারণেই যে আজও অসম এবং মণিপুরে শ্রাদ্ধাবসরে নৃত্য ও নাট্যাভিনয়ের আয়োজন করা হয়ে থাকে ধুমধামের সঙ্গে। আত্মার সদগতি কামনাই এই জাতীয় অহুষ্ঠানের মূখ্য উদ্দেশ্য।

উৎপত্তি মুহূর্তে ভারতীয় নাটক (লোকনাট্য) ধর্মের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট ছিল বলে অনেকে মনে করে থাকেন। কিন্তু অহরূপ ধারণার কোনো বাস্তব ভিত্তি নেই। কেননা আমাদের নাটক উৎপত্তি মুহূর্তে যদি ধর্মভিত্তিক হত, তাহলে ভারতের পুত্রদের অভিষেক দিয়ে শুভ্র করে রাখতেন না আমাদের মূনি ঋষিরা। পরবর্তীকালের লিখিত সংস্কৃত নাটক থেকে একথা স্পষ্ট হয়ে ওঠে যে ভারতীয় নাটক প্রথমাবধি ভারতীয় সমাজ ও সংস্কৃতির সঙ্গেই সংশ্লিষ্ট। রাজ্যাভিষেক (ভাস), ঋতু উৎসব (হর্ষ), জন্মোৎসব, বিবাহোৎসব, বিজয়োৎসব ও অগ্নি আনন্দাহুষ্ঠানেই নাট্যাভিনয়ের আয়োজন করা হ'ত। তবে অনেক নাট্যাভিনয় যে মন্দিরের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট ছিল, তার কারণ হ'লো মেলার অহরূপে মন্দিরও প্রাচীনকালের মত আজও সর্ববর্ণের মানুষের মিলনক্ষেত্র।

রামায়ণ এবং মহাভারতেও নাট্যাভিনয়ের উল্লেখ পাওয়া যায়। রামায়ণের অযোধ্যাকাণ্ডে, রামের রাজ্যাভিষেকের প্রসঙ্গটিতে বিভিন্ন ধরনের উৎসবের উল্লেখ আছে। বালকাণ্ডে অযোধ্যানগরীর বর্ণনাতে বলা হয়েছে যে, অযোধ্যায় সব ধরনের পেশার লোক বাস করে এবং 'বধূনাটক সংঘ'ও প্রতিষ্ঠিত আছে। বধূসংঘ হ'লো নৃত্য প্রদর্শনের স্থল আর নাট্যসংঘ হ'লো নাট্য প্রদর্শনের স্থল। মহাভারতের উপসংহার হরিবংশ পুরাণে 'কৌবের রজাভিসার' নাটকের উল্লেখ আছে। এখানে রামকাহিনী পরিবেশনেরও বর্ণনা আছে। হরিবংশ পুরাণের সেই বর্ণনা থেকে জানা যায় যে বজ্রপুত্রের দৈত্যরাজ বজ্রনামের কথা প্রভাবতী রাজা প্রহ্লাদের রূপবর্ণনা শুনে মোহিত



হ'য়ে পড়ে এবং মিলনের আকাঙ্ক্ষায় অস্থির হ'য়ে ওঠে। তখন সে যাদব-বীরদের তার সাহায্যে অহুপ্রাণিত করে। যাদববীরেরা দৈত্যরাজ বজ্রনামের অহুমতি নিয়ে নটবেশ ধারণ করে বজ্রপুরে প্রবেশ করে। দলের নায়ক সাত্তে প্রহ্মায় আর বিদূষকের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয় সাধ। হরিবংশের এই নাট্যাভিনয়ের যে বর্ণনাটুকু পাওয়া যায় তা হ'লো—“প্রথমে নটবর দত্ত নৃত্য দ্বারা বজ্রপুরবাসীকে প্রসন্ন করে। তারপর তারা রামকাহিনী আশ্রিত ঘটনার নাটকীয় প্রদর্শন করে। রাক্ষসরাজকে বধের জন্তে অবতাররূপে অবতীর্ণ হন বিষ্ণু। আর অগ্ন্যান্ত অভিনেতারা রাম, লক্ষ্মণ, ভরত, শত্রুঘ্ন তথা ঋতশ্রু এবং শান্তার যে অভিনয় করে, তা ছিল যেমন স্বাভাবিক তেমনি কুশলী। এতে পুরুষরাই স্ত্রী চরিত্রে অভিনয় করে। নৃত্যোদ্ভূত এই নাট্যাভিনয় যে লোকনাটোরই পর্যায়ভুক্ত, তা বলাইবাহুল্য।

বাংসায়নের কামনুত্রে নাট্যাভিনয়কে খুবই গুরুত্ব দেয়া হয়েছে। এতে বলা হয়েছে—মাসের প্রতিটি পক্ষে নির্ধারিত তিথিতে সদস্যতার মন্দিরে সমাজের আয়োজন করা হত। এই সমাজ আসলে মনোরঞ্জনাত্মক সভা বা অহুষ্ঠান বিশেষ। এই সমাজে যারা নাচগান করত, তারা সকলেই ছিল নিখুঁত বেতনভুক্ত শিল্পী। তবে বহিরাগত কুশীলব, নর্তক এবং গায়করাও এই সমাজে নাচ গান এবং অভিনয় করার সুযোগ পেত। উপরন্তু এই বহিরাগত শিল্পীদেরই সমাজে অগ্রাধিকার দেয়া হ'ত। যাইহোক কামনুত্রে প্রদর্শিতব্য নাট্যাভিনয়কে বলা হয়েছে সংগীতক। কেননা এইসব নাট্যাগ্ৰহণানে সংগীতেরই প্রাধান্য ছিল। আর সংগীতপ্রধান নাট্য মূলতঃ লোকনাটোরই পর্যায়ভুক্ত। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে সংস্কৃত নাট্যে সংগীতের প্রয়োগ ছিল নামমাত্র।

পতঞ্জলির মহাভাষ্যে ‘কংস বধ’ এবং ‘বলিবন্ধ’ এই দুটি নাট্যাভিনয়েরও উল্লেখ আছে। এই অভিনয়ে চিত্র ও অভিনয়ের সাহায্যে কংসের মৃত্যু এবং ‘বলিবন্ধ’ দেখানো হয়। গ্রন্থিকরা কৃষ্ণভক্ত এবং কংসভক্ত—এই দুই দলে বিভক্ত হয়ে একদল লাল রঙে (কংসভক্ত) এবং অল্প দল কালো রঙে (কৃষ্ণভক্ত) মুখ রঞ্জিত করে কাহিনী পাঠ করতে থাকে আর শৌভনিকরা সেই পঠিত অংশের অভিনয় করে। মহাভাষ্যে নাট্যাভিনয়ের যে উল্লেখ পাওয়া যায়, তা স্পষ্টরূপে লোকনাটোরই অভিনয় পদ্ধতি। এই পদ্ধতিতে শৌভনিক ‘কংসবধ’ এবং ‘বলিবন্ধের’ অভিনয় করে আর গ্রন্থিক উৎপত্তি থেকে বিনাশ পর্যন্ত কাহিনী পাঠ করে চলে কংসভক্ত কিংবা কৃষ্ণভক্ত রূপে তন্ময় হ'য়ে। বর্তমানে প্রচলিত রামলীলা ও রাসলীলায় অল্পরূপে অভিনয় পদ্ধতি লক্ষ্য করা যায়। রামলীলায় রামায়ণী অথবা পাঠক এবং রাসলীলায় সমাজী যথাক্রমে রাম এবং কৃষ্ণকীর্তনের কাহিনী পাঠ করে চলে আর অভিনেতারা সেই পাঠাংশ অভিনয় করে চলে।

বৌদ্ধধর্মগেও যে নাট্যাভিনয়ের ব্যাপক প্রচলন ছিল, তা বৌদ্ধজাতকে নাট্য প্রদর্শনের পর্বাণ্ড উল্লেখ থেকে বোঝা যায়। বৌদ্ধজাতকে নট, নাটক সমাজ প্রভৃতিরও উল্লেখ আছে। জাতকে উল্লেখিত সমাজ-মণ্ডলের নাট্যাভিনয়কে বলা হয়েছে সংগীত-নৃত্যমূলক। ফলে এইসব নাট্যাভিনয় যে লোকনাট্য ছিল এবিষয়েও কোনো সন্দেহ থাকে না। এই সময়ে অভিনেতারী বিভিন্ন প্রদেশে ঘুরে ঘুরে নাট্যপ্রদর্শন করে বেড়াত। কণবেরা জাতক থেকে জানা যায় যে কানীর গণিকা স্ত্রীমা তার পলাতক প্রেমিককে খুঁজে বের করার জন্তে এইসব অভিনেতাদের সাহায্য নিয়েছিল। জাতকের অল্পরূপে স্ত্রী সাহিত্যেও বনোবিনোদের অস্তিত্ব উপকরণের সঙ্গে নাট্যাভিনয়ের উল্লেখ মেলে। বুকের সময় উপতিস্ত এবং মৌল্যগল্যারণ নামক দুই বৌদ্ধ ভিক্ষু রাজগৃহে ‘সৌগন্ধিকা হরণ’ নামক এক রূপকের অভিনয় করে। সংস্কৃতের প্রথম নাটক বৌদ্ধভিক্ষু অম্বোধের সারিপুত্র প্রকরণেরও উল্লেখ পাওয়া যায়। এইসব সংস্কৃত নাটক রাধাকৃষ্ণে ক্রমেই জনপ্রিয়তা অর্জন করতে থাকে। ফলে ব্যয়বহুল ও বিলাস-উপকরণ হওয়ার দরুন এইসব সংস্কৃত নাটকের বিকলচরণ করা হয়েছিল। অশোকের শিলালিপিতে উৎকীর্ণ “সমজ্ঞো নাপি কন্তব্যম্” সেই বিরোধেরই পরিচায়ক।

জৈনের আগম গ্রন্থসমূহেও নাট্যাভিনয়ের উল্লেখ পাওয়া যায়। প্রাচীন আগম গ্রন্থে এমন কিছু নাট্যাঙ্কানের বর্ণনা আছে যেগুলি অল্পাধিক হস্ত জৈন তীর্থঙ্করের সম্মুখে। প্রসিদ্ধ রাউপসেনিয় স্তোত্রে এই প্রকারের নাট্য-বিধির উল্লেখ করে বলা হয়েছে যে, মহাবীরের জীবন চরিত্রও নাট্যাভিনয়ের আকারে পরিবেশিত হ’ত। রাউপসেনিয় স্তোত্রের এই বিবরণ থেকে সে সময়ের নাট্যরীতির সম্যক পরিচয় পাওয়া যায়। উল্লেখিত স্তোত্রে নাট্যাভিনয়ের যে বিবরণ পাওয়া যায়, তা হ’লো—দেবকুমার এবং দেবকুমারীরা মিলে মহাবীরের জীবনের বিভিন্ন ঘটনা, যেমন—দেবলোকে মহাবীর, অবতার, গর্ভ-পরিবর্তন, জন্ম, অভিষেক, বাল্যাবস্থা, কৈশোর, যৌবন, কামভোগ, নিজস্ব, তপোশ্রবণ, জানোৎপাদন, তীর্থ পরিবর্তন, পরি-নির্বাণ প্রভৃতি লীলা প্রদর্শন করে। এই লীলাভিনয়ে এই প্রকারের নাট্যবিধি প্রয়োগ করা হয়। এই নাট্যাভিনয়ে তত, বিতত, ধন, মুখির—এই চার প্রকারের বাণ; উৎক্লিষ্ট, পাদাস্ত, মাদায়, রচিত—এই চার প্রকারের গীত; উৎক্লিষ্ট, রিমিত, আরম্ভট মসৌল—এই চতুর্বিধ নাট্য এবং দাষ্টিক, প্রাপ্যিক, সামান্যত বিনিপাত ও লোকমধ্যাবসাদি—এই চতুর্বিধ অভিনয়ের সাহায্যে দেবকুমার ও দেবকুমারীরা দর্শকদের রসমগ্ন করে তুলতে সমর্থ হয়।

উপরের আলোচনা থেকে স্পষ্ট হ’য়ে ওঠে যে উত্তরকাল থেকে নাট্যশাস্ত্রের রচনা কালাবধি ভারতীয় লোকনাট্যের ধারা অব্যাহত থাকে। আর ভরত

এই ঐতিহ্যবাহী লোকনাট্যকে আধার রূপে গ্রহণ করেন এবং প্রণয়ন করেন নাট্যশাস্ত্র। তারপর অপ্রতিহত গতিতে এগিয়ে চলে লিখিত সংস্কৃত নাটকের ধারা। সে ইতিহাস আমাদের অজানা বা এই আলোচনার অন্তর্ভুক্ত নয়। যাইহোক, সংস্কৃত নাটকের যুগে চিরন্তন লোকনাট্যের ধারা কিন্তু জন্মিত হয়ে যায়নি। বরং সংস্কৃত নাট্যধারারই সমান্তরালে জনজীবনে বেশ গতিশীল ছিল। ভারতের ভাষায় নাটকের এই ধারা লোকধর্মী রূপে আখ্যাত। এই ধারার প্রতি ভারত যে বেশ আস্থাশীল ছিলেন, তা বোঝা যায় যখন তিনি অভিনেতাদের প্রয়োজনে লোকধর্মিতার স্বরূপ হওয়ার পরামর্শ দেন। ফলে নাট্যশাস্ত্রকাররা লোকধর্মী নাট্যকে সম্পূর্ণরূপে অস্বীকার করতে পারেন নি। নাট্যশাস্ত্রসমূহে তাই লোকধর্মী নাট্যের সন্ধান পাওয়া যায়।

নাট্যশাস্ত্রে বর্ণিত প্রথম নাট্যাভিনয়কে ডঃ সত্যেন্দ্র লোকনাট্য ব'লে মনে করেন। কেননা দেবাসুর সংগ্রামের কোনো রচয়িতার উল্লেখ নেই। লোকনাট্যিক সাধারণতঃ কোনো একক ব্যক্তির রচনা নয়। তাছাড়া দেবাসুর সংগ্রাম অভিনীত হ'য়েছিল উন্মুক্ত মাঝে। আর ভারত যে দশরূপকের বর্ণনা দিয়েছেন তার মধ্যে অত্যন্ত প্রহসন এবং ভানকে ডঃ তর্কালোকনাট্য ব'লে চিহ্নিত করেছেন।

যাইহোক, এ বিষয়ে কোনো মতবিরোধ প্রায় নেই বললেই চলে যে সংস্কৃত নাট্য ছিলো সমাজের উচ্চস্তরের মানুষেরই মনোরঞ্জন মাধ্যম। ফলে সাধারণ মানুষ ছিলো এর বসবাসভবের বাইরে। কিন্তু নাট্যশাস্ত্র সমূহে যে উপরূপকের উল্লেখ ও পরিচয় পাওয়া যায়, তার বিশেষত্ব বিশ্লেষণ করলে দেখা যায় যে, তা ছিলো সাধারণ মানুষেরই মনোরঞ্জন মাধ্যম। তাছাড়া উপরূপকগুলির কাহিনী পৌরাণিক ও ভাষা প্রাকৃত এবং এগুলিতে নৃত্য ও সঙ্গীতেরই প্রাধান্য। উপরূপকগুলির কোনো নিদর্শন প্রায় নেই বললেই চলে। রূপক সমবকারেরও 'দেবাসুর সংগ্রাম' ভিন্ন দ্বিতীয় কোনো নজির এখনো অল্পলব্ধ। এ থেকে অনুমান করা যেতে পারে যে প্রাচীনতম রূপক সমবকার বা উপরূপকগুলি ছিল মূলতঃ লোকধর্মী নাট্য। তাই সংস্কৃত নাট্যকাররা এগুলির রচনার ভেতর কোনো উৎসাহ বোধ করেন নি। এমন কি স্বয়ং ভারতও স্বতন্ত্ররূপে কোনো উপরূপকের পরিচয় দেননি, তবে বিভিন্ন আলোচনা প্রসঙ্গে ১৫ প্রকার উপরূপকের কেবল উল্লেখ করেছেন মাত্র। এ থেকে অনুমান করা যেতে পারে—পরবর্তীকালের শাস্ত্রকাররা যে উপরূপকের পরিচয় দিয়েছেন, তা সম্ভবতঃ জনজীবনে প্রচলিত নাট্যের উল্লেখ করার প্রয়োজন থেকেই।

দশরূপকের টীকাকার ধর্মিক সাত প্রকারের উপরূপকের উল্লেখ ক'রেছেন। অগ্নিপু্রাণে পাওয়া যায় সাত প্রকার উপরূপকের উল্লেখ। আর নাট্য দর্পণ ও ভাবপ্রকাশে উপরূপকের উল্লেখ করা হ'য়েছে মাত্র। তবে সাহিত্য-দর্পণে

বিভূত ১৮ প্রকারের উপরূপকে সকলে প্রামাণ্যরূপে স্বীকার করে নিয়েছেন। এই উপরূপকগুলি হলো—(১) নাটিকা, (২) ত্রোটিক, (৩) গোষ্ঠী, (৪) সট্টক, (৫) নাট্যরাসক, (৬) প্রহসনক, (৭) উল্লাপ্য, (৮) কাব্য, (৯) প্রেক্ষানক, (১০) রাসক, (১১) সংলাপক, (১২) শ্রীগদিত, (১৩) শিল্পক, (১৪) বিলাসিকা, (১৫) দুর্ভজিকা, (১৬) প্রকরশিকা, (১৭) হজ্জিসক এবং (১৮) ভাণিকা। এগুলির মধ্যে নাট্যরাসক, রাসক, হজ্জিসক এবং ভাণিকা মধ্যযুগে প্রচলিত রাস, চর্যরী, কাণ্ড প্রভৃতি নাট্যরূপের পূর্বসূরী। যাইহোক, নাট্যশাস্ত্রে স্থান করে নেওয়ার যোগ্যতা অর্জন করার কারণে উপরূপকগুলিকে প্রত্যক্ষভাবে লোকনাট্য না বলে লোকনাট্যের পর্যায়ভুক্ত মনে করাটাই অধিকতর যুক্তিযুক্ত বলে মনে হয়।

যাইহোক, নাট্যশাস্ত্র রচনার কাল থেকে, কিংবা তারও কিছু আগে থেকে, চতুর্দশ শতাব্দী অবধি অব্যাহত থাকে লিখিত সংস্কৃত নাটকের ধারা। আর একথাও নিশ্চিতরূপে বলা যায় যে, অশ্বঘোষ, ভাস্কর, কালিদাস, শূদ্রক, বিশাখদত্ত শ্রীহর্ষ, ভবভূতি, দিগ্‌নাগ এবং ভট্টনারায়ণ সে ধারাকে অব্যাহত এবং বেগবান রেখেছিলেন। কিন্তু মুরারী, রাজশেখর, ক্ষেমেশ্বর দামোদর (মিঞ্জ) এবং কুমারমিশ্রের সময় সে ধারা ক্ষীণ থেকে ক্ষীণতর হয়ে আসে। কেননা এঁদের নাটকে কার্য অপেক্ষা কাব্যের, সমাজসত্য অপেক্ষা আদর্শবোধের, উল্লাস অপেক্ষা উপদেশের এবং মঞ্চোপস্থাপনা অপেক্ষা বর্ণনার প্রাধান্য দেখা গেল। আমরা জানি সংস্কৃত নাটক ছিলো রাজত্বসংস্কৃতিরই ধারক-বাহক এবং প্রচারক। ফলে ঐষ্টম শতাব্দীতে হর্ষবর্ধনের পর রাজতন্ত্রের ক্ষয়ক্ষতির কারণে সংস্কৃত নাটকের ধারাও ক্ষীণ থেকে ক্ষীণতর হয়ে আসে। কেননা সাধারণ মানুষ প্রথমাবধি ছিলো এর রসরাজত্বের বাইরে—মুখ্যতঃ এর ভাষার কারণে এবং গোপনতঃ এর প্রাতিষ্ঠানিকতার জন্তে। ফলে সংস্কৃত ভাষার অল্পরূপে সোনার (মাটির নয়) সংস্কৃত নাটকও ভারতের শিষ্ট জগত থেকে বিদায় নিতে থাকে এবং ত্রয়োদশ-চতুর্দশ শতাব্দীতে এসে বিদায় নেয়ও।

অতদিকে অগ্রভঞ্জে উদ্ভূত নাটকের ধারা চোখের জল পায়ে ফেলে রাজতন্ত্রের বনিয়াদ শক্ত করেছিলো যারা—তাদের স্বপ্ন-স্বপ্ন হাসি কান্নার জীবনবেদ হয়ে স্বতঃ বহত রইলো। নাট্যের এই ধারা শুকায় না কখনো। জনজীবনে তা ব্যাপ্ত থাকেই, কোনো রাজাশ্রয় বা পণ্ডিতী ব্যাকরণের প্রত্যাশা না করেই। জনমানসের বিভূত ভূমিতে তার স্বচ্ছন্দ বিহার। আপন অস্তিত্ব ঘোষণার ছেলেমাছরী স্বভাবও নেই তার। সমাজের অন্তঃপ্রবাহী হয়ে থাকতেই যেন তার অধিকতর স্বপ্ন। কিন্তু কখনো কখনো সমাজের তথাকথিত উচ্চতরের শিক্ষিত মানুষের দৃষ্টি যায় এদিকে। আপন স্বার্থরক্ষার উপকরণ সংগ্রহের তাগিদায় তারা সাহায্যের জন্ত হাত বাড়ায় জনমানসের এই

জীবনবেদের দিকে। লোকনাট্য স্বভাবে উদার, সাধারণ মানুষকে হতাশ করার প্রকৃতি নয় তার। নয় যে তার প্রথম নজির বৈদিক সংবাদ-মুক্তগুলি, দ্বিতীয় নজির সংস্কৃত নাটক, তৃতীয় নজির মধ্যযুগের লোকনাট্য আর চতুর্থ নজির আধুনিক ভারতীয় থিয়েটার। লোকনাট্যের লোকধর্মিতার 'বিকৃত-স্বভাব'-এর আধিক্য এবং সংস্কৃত নাটকের অভিনয়রীতির প্রভাবের দরুন কালক্রমে আপন স্বভাব-বিকৃত এক কৃত্রিমতা লোকনাট্যের অঙ্গসৌষ্ঠব বৃদ্ধি করার অনেকে একে পরম্পরাশীল নাট্য বা ট্রাডিশনাল থিয়েটার বলার পক্ষপাতী। কিন্তু লোকনাট্যের অগ্ররূপে লোকনাট্যের আলোচনাও বৈয়াকরণিকদের বা ব্যাকরণের রক্তচক্ষুকে অগ্রাহ্য করে এই ট্রাডিশনাল থিয়েটার সমগ্র ভারতবাসীর কাছে লোকনাট্য নামেই পরিচিত। ফলে জনজীবনের অগ্ররূপে জনমানসের জীবনবেদ লোকনাট্যও যুগের পরিবর্তনের সঙ্গে পরিবর্তনীয় একথা মনে রেখে একে লোকনাট্য বলাই অধিকতর সঙ্গত বলে মনে হয়। যাইহোক, নবোদ্ভূত লাম্বভবাদের সাহায্যার্থে কিংবা নিজেদের ধর্ম-প্রচারের সুবিধার্থে বৈষ্ণব প্রভুরাও যখন সাহায্যের জ্ঞ হাত বাড়ালেন, তখন স্বভাব-উদার আমাদের লোকনাট্য (সংস্কৃত নাট্যের ক্ষয়িষ্ণুতার যুগে ভারতের জনপ্রিয়তর লোকনাট্য আঙ্গিকগুলির মধ্যে সঙ্গীতক, ছায়াপুতুল নাট্য, মহাকাব্য ও গাথার গান, পট, স্থিরমুদ্র, শোভাযাত্রা এবং স্বাক বা সং অঙ্গতম)—ও তার অতুল ঐশ্বর্যভাণ্ডার উজাড় ক'রে দিলো তাঁদের হাতে। নতুন রূপে আমাদের লোকনাট্য এগিয়ে এলো ভারতীয় নাট্যের একেবারে প্রথম সারিতে এবং সেই সময় থেকেই অভাববি (মধ্যে ইংরেজ আমলে বিদেশী প্রভাবে গড়ে ওঠা প্রেসেনীয়াম থিয়েটার বা নাগরনাট্যের সমান্তরালে প্রবাহিত হ'য়ে স্বাধীনতা লাভের পর নাগরনাট্যকে ভীষণভাবে প্রভাবিত ক'রে) আপামর ভারতবাসীর নাট্য-পিপাসা চরিতার্থ ক'রে চলেছে। অবশ্য আমাদের লোকনাট্যে লিখিত ধারার কোনো চল সা থাকায়, কোনো প্রাদেশিক ভাষার স্পষ্ট বিকাশ না ঘটায় এবং নবাবী তথ্যে আর্বা-কাসীর প্রাধান্য থাকায় আমাদের লোকনাট্যের সবব আত্মপ্রকাশে কিছুটা সময় লেগেছিলো।

## গুজরাতেৰ লোকনাট্য



### ভাওয়াই

ভাওয়াই মহাত্মা গান্ধীৰ জন্মভূমি গুজৰাতেৰ লোকনাট্য। বক্ষণশীল আচাৰ্যনিষ্ঠ ও নিবৃত্তিমার্গী গুজৰাতীয়া তাদেৰ তীক্ষ্ণ বাবশায়িক বুদ্ধিৰ অস্ত বিখ্যাত। বখাইয়েৰ বড় বড় শিল্পোজোগ—এমনকি আমেদাবাদেৰ অধিকাংশ শতাকলেৰ মালিক এয়াই। তবুও উচ্চ এবং মধ্যবিত্ত গুজৰাতীদেৰ জীবন অতিশয় সাদামাটা, কলে বৈচিত্ৰ্যহীন। অস্তদিকে ক্ৰমক থেকে শুক করে গ্রামেৰ কাঁমার, কুমোৰ তাঁতী ও অন্তান্ত লোকশিল্পী অবধি সব নিয়বিত্ত মাছবেৰ জীবন যেমন রঙিন, তাদেৰ শিল্পচৰ্চাও তেমনি বর্ণাঢ্য এবং সমৃদ্ধ।

সপ্তম এবং অষ্টম শতাব্দীতেই গুজৰাতে শক্তি আন্দোলনেৰ জোয়াৰ আসে। তাই সমগ্র ভারতে কালীৰ যে নয়টি বিখ্যাত তীৰ্থক্ষেত্র গড়ে ওঠে তারমধ্যে তিনটি এই গুজৰাতেই। এগুলি হলো পাওয়াগড়ের মহাকালা, উত্তর গুজৰাতেৰ বহুচাৰাজী এবং আরাহুৰেৰ অম্বা। শক্তি আন্দোলনেৰ প্রায় সঙ্গে সঙ্গেই অৰ্থাৎ নবম শতাব্দীতেই গুজৰাতে বামাচাৰী আন্দোলনও শুরু হ'য়ে যায়। বামমার্গী সাধুগণ্ডেৰা তখন বিভিন্ন সব বিকৃত পথে মোক্ষলাভেৰ- চেষ্টা ক'ৰতে থাকেন। এঁরা বিশ্বাস কৰতেন যে কেবলমাত্ৰ যৌনতার পথেই আধ্যাত্মিক আনন্দলাভ সম্ভব এবং যৌন-আনন্দেৰ পূৰ্ণ-ভূষিত মাধ্যমেই কেবলমাত্ৰ কামজ প্রযুক্তি দ্বয়

করা যায়। বলা যেতে পারে এরই প্রতিক্রিয়ায় আচারনিষ্ঠ জৈনধর্মের এক ভক্তিপূরক বৈষ্ণবধর্মের পুনরাবির্ভাব। গুজরাতে শোলাকি বংশের রাজত্ব চলে প্রায় ত্রয়োদশ শতাব্দী পর্যন্ত। এই বংশেরই রাজা সিন্ধরাজ ছিলেন অহিংসা ও নিরামিষ ভোজনের এক উল্লেখযোগ্য প্রবক্তা। এইভাবেই সেই মধ্যযুগ থেকে অষ্টাবিধি গুজরাতের সমাজ জীবনে ছুটি ধারা চলে আসছে। একটি ধারায় আছে সমাজের উচ্চস্তরের মানুষ—যারা অতিমাত্রায় ফ্যানসান-দুরন্ত এবং অহিংসা ও আচারিষ্ঠার প্রবক্তা। আর অষ্ট ধারায় আছে গুজরাতের নিম্নবিত্ত সাধারণ মানুষ—যারা কেবলমাত্র শক্তির দেবী অম্বামাতার পূজা করে সমস্ত প্রকারের গোঁড়ামি ও আচার নিষ্ঠাকে হেলায় তুচ্ছ করার শক্তি আহরণ করে।

দশহাজার আগেই গুজরাতে যে নবরাত্রোৎসব পালিত হয় তাতে বেশ ধুমধাম করেই পরিবেশিত হয় ভাওয়াই। পরিবেশিত হয় অম্বামাতার সম্মুখে। ভাওয়াই অভিনেতাদের দৃঢ়-বিশ্বাস এই অভিনয়ানুষ্ঠানে শক্তিদেবী নিজেই মশরীয়ে উপস্থিত থাকেন। এই ভাওয়াই-এর আত্ম প্রকাশ ঘটে পঞ্চদশ শতাব্দীতে। তবে তার বহু আগে থেকেই বিভিন্ন সব উত্থান-পতনের মধ্যদিয়ে ভাওয়াই তার বর্তমান রূপলাভ করেছে। ভাওয়াইকে ভালোভাবে জানতে গেলে তার সেই উত্থান পতনের ইতিহাস জানা অতি আবশ্যিক।

ত্রয়োদশ শতাব্দীতে ভাষা হিসেবে গুজরাতী তার স্বতন্ত্র রূপলাভ করে। আরো পেছনের দিকে দৃষ্টি দিলে দেখা যায় যে ষষ্ঠ থেকে ত্রয়োদশ চতুর্দশ শতাব্দী অবধি ভাষার দুটি ভিন্ন ধারা প্রবাহিত। একটি সংস্কৃতের অষ্টটি বিভিন্ন উপজাতীয় ভাষার সমন্বয়ে বিকশিত দেশীয় ভাষাসমূহের যা পরবর্তীকালে অপভ্রংশের চেহারা নেয়। শোজ, হেমচন্দ্র, সোমেশ্বর প্রমুখ সংস্কৃত সাহিত্যিক ছাড়াও এই সময়ের গুজরাতে অনেক প্রতিভাসম্পন্ন জৈন সাহিত্যিকের আবির্ভাব ঘটে। ফলে জৈন ঐতিহ্যের স্মৃতিরেশ বহন করে জন্ম নেয় রাসক ও রাস। আর ষাটশ শতাব্দীতে রচিত শৈলচন্দ্রের ‘ভারতেশ্বর বাহুবলী রাসো’ এবং চতুর্দশ শতাব্দীতে তরুণপ্রভার কৃতি-সমূহতো গুজরাতী সাহিত্যের আদি-পর্বের নজির।

অবশ্য রাস এখানে বেশ আগে থেকেই প্রচলিত ছিল। উপরন্তু আভীর সরস্বাট বৃষ্টি প্রভৃতি উপজাতির লোকেরাও রাধালরাজা হিসেবে ত্রীকৃষ্ণের পূজা করত। রাসের অনেক গীতিকবিতা তাই শৌরসেনী প্রাকৃতের প্রত্যক্ষ অবদান। এই সময়ে ছই ধরনের রাস প্রচলিত ছিল। একটি হ’ল হাত-তালি সহ নৃত্যের ‘সালারাস’, অষ্টটি লম্ঠিসহ নৃত্যের ‘লকুটারাস’। এই সময়েই এখানে শক্তিদেবী অম্বা বা অম্বিকার আরাতি হিসেবে ‘গরবী’ নামে মাটির ঘট বা তিনফুট উঁচু কাঠের একটি কাঠামো ঘিরে ‘গরবী’ বা ‘গরবা’ নৃত্যেরও প্রচলন ছিল। এই নৃত্য নয়দিনের ‘নবরাত্রি’ উৎসবেরও একটি অঙ্গবিশেষ। চাষ-রাস বা

ধর্মীয় আচার পালনের দিক থেকে এই উৎসবের এক উল্লেখযোগ্য ক্রমিকা ছিল এবং আজও আছে।

দেশীভাষা সমূহের বিকাশ, আত্মীয়দের দ্বারা ক্রম সংস্কৃতির স্বীকৃতি এবং গরবী উৎসবের প্রচলন—এ সমস্তই এক শ্রেণীর উন্নত সাহিত্যের ক্রমবিকাশে সাহায্য করেছিল—যা রাস বা রাসক বা রাসো বা ফাগু নামে পরিচিত হয়। চতুর্দশ শতাব্দীর মধ্যেই আবার রাস শব্দের অর্থানুসারে কিছু পরিবর্তন ঘটে যায় হরিবংশ অথবা ভাগবত পুরাণে যে রাস তা শুধুমাত্র নৃত্য (বা বিস্তৃৎনৃত্য)—ই ছিল না, ছিল একশ্রেণীর ছন্দবদ্ধ বর্ণনাত্মক আখ্যায়িকা বিশেষ। তখন এতে প্রযুক্ত হ'ত দোহা, চৌপাই প্রভৃতি অপভ্রংশের ছন্দ। দোহা এবং চৌপাই আবার দেশী রাস সঙ্গীতেরও উপযোগী বাহন। সঙ্গীত-শাস্ত্র-সমূহ—বিশেষ করে শাস্ত্রদেবের 'সঙ্গীত-রত্নাকর'-এ এই শ্রেণীর রাগসঙ্গীতের অল্পসংখ্য উল্লেখ আছে।

শুভনৃত্য থেকে বর্ণনামূলক গায়-নাটো রাসের রূপান্তরের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট নাটকে কথ্য থেকে গায় শব্দে অধিক গুরুত্বারোপের একটি প্রক্রিয়াগত সাদৃশ্য আছে। কালিদাস থেকে রাজশেখরের নাটকে এই পরিবর্তন স্পষ্ট হয়ে উঠেছে ধলাবাছল্য গীত-গোবিন্দ এবং প্রবন্ধ এই প্রক্রিয়ায় শক্তি জুগিয়েছিল। আর তাই এই সময়েই রাগ ও তালের ব্যবহার ভারতীয় সাহিত্যের অন্যতম চারিত্র্য বৈশিষ্ট্য হয়ে ওঠে।

এই সব কারণেই রাসক এবং ফাগু চতুর্দশ শতাব্দীর আগেই জৈন এবং হিন্দু সাহিত্য ও সঙ্গীতের অন্ততম আশ্রয় বা আশ্রিত হয়ে ওঠে। চতুর্দশ-পঞ্চদশ শতাব্দীতে লেখা সোমসুন্দরের 'রত্নসাগর নেমিকাণ্ড' এবং পঞ্চদশ শতাব্দীতে 'বসন্ত বিলাস' এই ধারার উল্লেখযোগ্য নজির। 'বসন্ত-বিলাস' গীতগোবিন্দ-র বহুসরণে লেখা হ'লেও স্পষ্ট কামদ-প্রতিবিম্ব রচনায় তা গীতগোবিন্দকেও প্রতিফলিত করে গেছে। ফলে এটিও পরবর্তীকালের অনেক সাহিত্য-কৃতির মতঃপ্রেরণা হয়ে ওঠে। এ বিষয়ে অবশ্য নট্যবিদ ফাগুরও উল্লেখ করা যেতে পারে।

কিন্তু রাসক, রাস ও ফাগুর কাব্যগীতিক্রম অনেক জৈন সন্ন্যাসীর বেশিদিন ভালো লাগেনি। তখন তারা প্রচলন করলেন গম্ভীর। তাই গম্ভীই লেখা হ'ল 'কথা'। কথাসাহিত্যের জনপ্রিয়তার দ্রুপ অচিরেই গদ্য-সাহিত্য বেশ বিস্তার লাভ করল। অক্ষয়প্রভা ও সোমশঙ্কর এই রীতিরও অন্ততম লেখক। বিভিন্ন সব উৎস থেকে কথা সাহিত্যের উপকরণ সংগ্রহ করা হ'তে থাকলেও শেষপর্যন্ত কিন্তু ঐতিহাসিক চরিত্রই 'কথা'-র প্রধান অবলম্বন হয়ে ওঠে।

অর্থাৎ পঞ্চদশ শতাব্দীর শুরুতে নাট্যসহ সাহিত্যের বিভিন্ন শাখার এমনকি এক ধরনের গাথা কাব্যের বা বীর গাথারও প্রচলন ছিল। চতুর্দশ



শতাব্দীর রণমঙ্গলকাণ্ড এবং কাহাড়ম-প্রবন্ধ এবং সপ্তদশ শতাব্দীর বিনয়সেনের ‘রোবস্তগিরি রাহু’ ও গঙ্গাবিজয়ের ‘কুসুমকীরাম’ বীরস্বাভাবক ঐতিহাসিক কাহিনী নির্ভর এই শ্রেণীর গাথা সাহিত্যের প্রকৃষ্ট উদাহরণ। এগুলি অবশ্য গীত না হ’য়ে আবৃত্ত হ’ত।

সাহিত্যের এই সংক্ষিপ্ত ইতিহাস বিভিন্ন সব অভিযান এবং বুক-বিগ্রহে পরিপূর্ণ গুজরাতের রাজনৈতিক ইতিহাসের সঙ্গে ঘনিষ্ঠভাবে সংযুক্ত। সোমনাথ মন্দির লুণ্ঠন, সুলতানী সাম্রাজ্যের প্রতিষ্ঠা এবং অস্ত্রান্ত্র আরো সব ঘটনা আজ ভারতেতিহাসের উল্লেখযোগ্য বিষয়। তবুও একথা স্মরণযোগ্য যে গুজরাতের শিল্প—বিশেষ ক’রে সাহিত্য, মিনিয়চার পেণ্টিং এবং নাট্যের প্রচার-প্রতিষ্ঠা এই রাজনৈতিক উত্থান-পতনের যুগে। যে কোনো শিল্পকর্ম সাধারণভাবে তার সময়কে প্রকাশ করে—যদিও প্রাথমিকভাবে মনে হ’তে পারে তা অতীতেরই প্রতিবিম্বমাত্র। আর তাই প্রচলিত রাসকাহির আধারে বিধৃত হ’য়েও গুজরাতি-নাট্যে এই সময়ের সামাজিক ঘটনা ও ঐতিহাসিক চরিত্র তার সামাজিক বাস্তবতা নিয়ে উপস্থাপিত হ’তে থাকে। ইতিমধ্যে আবার গুজরাতে আসর জমিয়ে ফেলে ভক্তি-সংস্কৃতি। আর সে আসরে অবতীর্ণ হ’লেন নরসিংহ মেহতা, ভলোন এবং আখোর মত সঙ্গকবি ও গায়কেরা। এঁরা পৌরাণিক কাহিনীর মধ্য দিয়ে জনসাধারণকে পৌঁছে দিলেন নতুন যুগের বাণী।

নতুন এই যুগটাকে সম্পূর্ণভাবে ধরার ঐকান্তিক বাসনা নিয়ে ভারতের অস্ত্রান্ত্র প্রদেশের মত গুজরাতেও বিভিন্ন সব রীতি-পদ্ধতি স্বীকার ক’রে পুরনো আঙ্গিক বদলে দিয়ে নতুন আঙ্গিক সৃষ্টির প্রচেষ্টা চলেছিল—যা ঊনবিংশ শতাব্দী অবধি সমান সক্রিয়তায় অব্যাহত থাকে। ভলোন ছিলেন এই নতুন পথের প্রধান পথিক। তাঁর সমস্ত রচনায় তাই পুরনো বিষয় ও আঙ্গিকে নতুনের ছোঁয়াচ উপলব্ধ হয়। বিষয়গতভাবে মহাভারত ও কুম্ভচরিতের দ্বারস্থ হওয়া সত্ত্বেও কুম্ভচরিতের বর্ণনায় তিনি স্বছন্দে গরবীর ব্যবহার ক’রেছেন। মীরাবাই, নরসিংহ মেহতা এবং আরো অনেক সঙ্গকবি তাঁরই পদ্যক অঙ্গস্বরণ ক’রেছিলেন।

ভাওয়াইকে সম্যকরূপে বুঝতে গেলে গুজরাতি সাহিত্যের এই সংক্ষিপ্ত পরিচয়টুকুর বিশেষ প্রয়োজন। অবশ্য আজ আর এ দু’য়ের মধ্যে কোনো প্রত্যক্ষ সম্পর্ক নেই, কোনোদিন ছিল বলেও মনে হয় না। উপরন্তু ভাওয়াই আজ তৎকালিক নিয়ন্ত্রণের ভাওয়াইয়াদের দ্বারাই সংরক্ষিত, ফলে বিপুল লোকনাট্য রূপে স্বীকৃত। জামলে লিখিত প্রমাণাদির এবং এমনকি এই শতাব্দীর পাঁচের দশক অবধিও নাগরিক পৃষ্ঠপোষকতার অভাবেই এই ধারণার ও অবস্থার সৃষ্টি হ’য়েছে। তবুও মন্দির, বিদগ্ধ সামাজিক ও নাট্যসাহিত্য থেকে বিচ্ছিন্ন এই নাট্যে সংস্কৃত নাট্য এবং রাস, রাসক ও ফাগুর অনেক উপকরণ আজও উপলব্ধ হয়। তবে এই সব বিচ্ছিন্নতায় এবং পৌরাণিক বিষয়ের প্রতি

অন্যায় তাওয়াইএর এক নিজস্ব বৈশিষ্ট্য গড়ে উঠেছে।

প্রচলিত কাহিনী অনুসারে গুজরাতে তাওয়াই-এর শ্রম হলেন মেহমানা জিলায় উদ্ধার ঐক্য ব্রাহ্মণ অসিত বা অসাহিত। প্রসঙ্গতঃ স্মরণযোগ্য যে গুজরাতি ব্রাহ্মণরা চুরাশিটি উপগোষ্ঠীতে বিভক্ত। যাইহোক, অসাহিত সিংগুরের এক মন্দির প্রাক্ষণে সমবেত দর্শনার্থীদের ধর্মগ্রন্থ ও তার ব্যাখ্যা গান করে শোনাতে। কিন্তু অকস্মাৎ একটি ঘটনায় তিনি সম্পূর্ণ নতুন এক নাট্যরূপের স্রষ্টা হয়ে ওঠেন। ঘটনাটি হলো—এক মুসলিম-রাষ্ট্রপ্রধান প্রতিবেশী গ্রামের মোড়ল এক কনবী হেমানা প্যাটেলের মেয়ে গঙ্গাকে জোর করে ধরে নিয়ে যায়। এতে গ্রামবাসীরা খুবই খেপে যায় কিন্তু ভয়ে গঙ্গাকে উদ্ধার করে আনার কোনো চেষ্টাই করেনা। ঘটনা শুনে অসাহিত সেই মুসলিম-প্রধানের বাড়ি গিয়ে তাকে গান শুনিতে খুশি করেন এবং গঙ্গাকে নিজের মেয়ে বলে পরিচয় দিয়ে স্নেহের চান। গঙ্গা সত্যি সত্যিই অসাহিতের মেয়ে কিনা তা পরীক্ষা করার জন্তে সেই মুসলিম প্রধান গঙ্গার সঙ্গে একই খালায় অসাহিতকে খেতে দেয়—কেননা সে জানত কোনো ব্রাহ্মণই কনবীদের মেয়ের সাথে একখালায় আহার করে না। অসাহিত কিন্তু পরীক্ষায় উত্তীর্ণ হলেন। নিঃসংকোচে তিনি গঙ্গার সঙ্গে এক খালায় ভাত খেলেন। গঙ্গা মুক্ত হলো। বিজয়ী অসাহিত গঙ্গাকে নিয়ে গ্রামে ফিরলেন। কিন্তু কনবী-কনার সাথে একই খালায় আহার করার জন্তে ব্রাহ্মণরা তাঁকে সমাজচ্যুত করে। স্বভাবতঃই অসাহিত ব্রাহ্মণদের ওপর দারুণভাবে ক্রুদ্ধ হন এবং তিন ছেলেকে সঙ্গে নিয়ে গ্রাম ত্যাগ করেন। সম্প্রদায়চ্যুত অসাহিত মনোনিবিষ্ট করলেন যে গান ও অভিনয়কে শেখা করেই জীবিকা নির্বাহ করবেন। ফলে নিজস্ব পেশার তাগিদেই অসাহিত বেশকিছু ‘বেশ’ রচনা করলেন। রচনা করলেন সামাজিক অবিচার, ধর্মের নামে ভণ্ডামি এবং অসার ছুৎমাগী বর্ণভেদ প্রথাকে ব্যঙ্গ বিদ্রূপ করে।

কৃতজ্ঞ গঙ্গার বাবা অসাহিতের স্বর্ণ শোধকরার জন্তে এই বলে প্রতিজ্ঞা করেন যে অসাহিত বা তাঁর ছেলেরা যে গ্রামেই অভিনয় করতে যান না কেন, সেখানকার গ্রামপ্রধান তাঁদের বথাসাধ্য সাহায্য করবেন। গঙ্গার বাবা নিজে ছিলেন একজন গ্রাম-প্রধান। তাই আজও গুজরাতে গ্রাম-প্রধানরা তাঁদের এক পূর্বসূরির প্রতিশ্রুতি স্বাক্ষর যথেষ্ট যত্নবান। সমাজের উচ্চবর্ণের লোকেদের বিশেষ করে ব্রাহ্মণদের ব্যঙ্গ-বিদ্রূপ করা সত্ত্বেও অসাহিত যে সম্মানের সঙ্গে তাওয়াই অভিনয় করতে পেরেছিলেন তা প্রধানতঃ এই গ্রাম-প্রধানদেরই যত্নবান পৃষ্ঠ-পোষকতায়। আর এর জন্তে অসাহিতের তিন ছেলে রাম, রতনলাল ও মহনলাল কোনোরূপ প্রতিবন্ধকতার সম্মুখীন না হয়ে অতি স্বচ্ছন্দে বাবার পথ অনুসরণ করে যেতে পেরেছিলেন। অসাহিতের ছেলেরা তবগালা নামে পরিচিত

হন। তরগালার অর্থ তিনটি পরিবার। আজ অবশ্য অসাহিত্যের বংশধরেরাই 'তরগালা জাতি' হিসেবে পরিচিত। তরগালা জাতি আজ আবার ভোজক, নায়ক, ভাওয়াইয়া প্রভৃতি উপগোষ্ঠিতে বিভক্ত হ'য়ে পড়েছে। ভোজকরা অবশ্য কখনো কখনো নিজে দর বাস বলেও পরিচয় দিয়ে থাকে। আর ভাওয়াইয়ারা ১০ থেকে ১৫ জনের (তবে সাধারণতঃ ১৪ জনের) এক একটি দলে বিভক্ত হ'য়ে গ্রাম থেকে গ্রামে ঘুরে ভাওয়াই প্রদর্শন ক'রে বেড়ায়। দলের প্রধান বা দলপতি হ'চ্ছেন নায়ক। তিনি একাধারে পরিচালক এবং মঞ্চাধ্যক্ষ। বিভিন্ন গ্রামে ভাওয়াই প্রদর্শন ক'রে বেড়ানোর অস্থায়ী-পত্রটিও তাঁর নামেই। ণকিদের মধ্যে কয়েকজন পুরুষ চরিত্রের অভিনেতা—এরা 'বেশগর' এবং 'বেশাচার্য'—এই দুই ভাগে বিভক্ত। যিনি নায়ক চরিত্রে অভিনয় করেন তিনি বেশগর এবং সহনায়ক চরিত্রে রূপদানকারীকে বলা হয় বেশাচার্য। কয়েকজন আবার থাকেন নারী-চরিত্রে রূপদান করার জন্য। এই নারী-চরিত্রাভিনেতাদের বলা হয় কাঞ্চালিয়া। আর থাকে বিতুষক বা ভাঁড়। ভাওয়াই এর পরিভাষায় এরা হলো রকলো। আলোর জোগানদারকে বলা হয় মশালচী। দলে আরো থাকে কয়েকজন যন্ত্রী এবং গায়ক। এই সব বিভিন্ন শ্রেণীর শিল্পী ও অভিনেতাদের নিয়ে গঠিত ভাওয়াই-এর দলগুলি সেপ্টেম্বর থেকে ফেব্রুয়ারী এই ছয়মাস ভাওয়াই প্রদর্শন ক'রে বেড়ায়। রীতি অনুসারে এই ছয়মাস দলের সকলেই ব্রহ্মচর্য পালন করে। কেননা এদের ধারণা নারী সংসর্গ হঠাৎভাবে ভাওয়াই প্রদর্শনের পরিপন্থী। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে, ভারতীয় কুস্তীগীররাও অহরূপ ধারণা পোষণ ক'রে থাকে। সে যাইহোক, গ্রামপ্রধান ও গ্রামবাসীর সমস্ত পৃষ্ঠপোষকতায় ভাওয়াইয়ারা এখনো বেশ বহাল ভবীয়েতে টিকে আছে। অর্থাৎ দেখাযাচ্ছে যে, ভাওয়াই-এর প্রতিষ্ঠায় অসাহিত্যের অক্লান্ত পরিশ্রম ও শিল্প-প্রতিভা যেমন দায়ী তেমনি ভাওয়াই-এর প্রচারে ও সংরক্ষণে গুজরাতের গ্রাম-প্রধানদের দায়ও সমান প্রকার বীকৃত।

গুজরাতে থেকে যেসব লোক রাজস্থান ও মালওয়ায় আসে, মূল্যত তারাই দূর-দূরান্তে ভাওয়াই-এর প্রসার ঘটায়। কিন্তু ভারতীয় লোক-সংস্কৃতির একজন উল্লেখযোগ্য গবেষক—দেবীলাল সামর মনে করেন যে রাজস্থান ও মালওয়াতেই ভাওয়াই-এর উৎপত্তি। এ প্রসঙ্গে তিনি একটি কাহিনীরও উল্লেখ করেছেন। কাহিনীটি হ'লো—“আজ থেকে প্রায় চারশো বছর আগে রাজস্থানের গ্রামদেশে সাম্প্রদায়িকতা চূড়ান্ত রূপ ধারণ করে। ধনী-নির্ধন সম্পর্কের ফারাক—আসমান জমিন হ'য়ে ওঠে, পারিবারিক জীবনেও দেখা দেয় চরম বিশৃঙ্খলা। কলে শিল্প হয়ে ওঠে ব্যাভিচার ও বিলাসবাসনের উপকরণ। আর তার ফলে সমাজের উচ্চশ্রেণীর মানুষ একে তিরস্কারযোগ্য বলে মনে করতে থাকে। তবে এ সম্পর্কে রাজপুত—বিশেষ করে জাঠদের ধারণাটা ছিল একটু অন্তর্ধ্বননের। ঠিক

উনবিংশ শতাব্দীর শেষপার্শ্বের বাঙালীর মতই এরাও মনে করত—“অভিনয় কছু নিন্দনীয় নয়, নিন্দার ভাজন শুধু অভিনেতা জন।” আবার এদেরই একজন নাগাজী ছিলেন কিন্তু একেবারেই ভিন্নধরনের মানুষ। তাঁর বাড়ি ছিল রাজস্থানের ককড়ী গ্রামে। ছেলেবেলা থেকেই নাচগানের প্রতি ছিল তার আন্তরিক ঝোঁক। জ্যাঠেদের এটা পছন্দ হয়নি। তাই তারা মাদল বর্শা ও ভুঙ্গল সহ নাগাজীকে তাদের সম্প্রদায় থেকে বার করে দেয়। অবশ্য নাগাজীকে তারা তাদের সম্প্রদায়ের মনোরঞ্জন করার অধিকারও দেয়। সেখান থেকেই নাগাজী ও তাঁর বংশধরেরা ভাওয়াই প্রদর্শনের মাধ্যমে জ্যাঠেদের মনোরঞ্জন করে আসছে। জাতি হিসেবে এরাও ভাওয়াই বলে পরিচিত।

নাগাজীর অহরুপ ভাগ্যদশা সম্ভবত অস্পষ্ট জাতির আরো অনেক নাচগান পাগল মানুষের কপালে ঘটে থাকবে। কেননা নাচগান ও অভিনয়কে বংশ ও জাতিমর্যাদার হানিকারক মনে করাটাই ছিল মধ্যযুগীয় সংস্কার। হুতরাং রাজস্থানে ‘ভাওয়াই’ তিহুত ও জাতি থেকে বহিষ্কৃত নৃত্যগীত পাগল ব্যক্তিদেরই একটি সংগঠনে পরিণত হয়। নিম্নবর্ণের লোকেরাও সামাজিক অত্যাচার থেকে অববাহতি পেতে এবং ভাত কাপড়ের সংস্থান করতে এই সংগঠনে যোগ দেয়। ফলে জাঠ, ধাঙড়, ভোল, গুজর, লোদা, কোণ্ডত প্রভৃতি জাতির ভাওয়াই আজও রাজস্থান এবং মালওয়ায় দেখা যায়। গুজরাতির ভাওয়াই (লোকনাট্য) রাজস্থানের এই ভাওয়াই (নৃত্যানাট্য)-এর খুব কাছের জিনিষ।

অসাহিত্যের মত নাগাজীর বংশধরেরাও অস্বাভাবিক শাস্ত্রবিরুদ্ধ। তাই কোনো কোনো পণ্ডিতের মতে ভাওয়াই শব্দের উৎপত্তি ভু-আয়া (বা বংশের দেবী শীতলায় অহুগৃহীত) থেকে। আবার অত্রা এর ব্যুৎপত্তি গত ভাৎপথ নির্ণয়ে ‘ভাব’ ও ‘আহী’-তে ভেঙেছেন এবং অর্থ করেছেন ভাবের বিতরক। যাই হোক এ সমস্ত থেকে যে সিদ্ধান্তে আসা যায় তা হলো—(১) যারা ভাওয়াই প্রদর্শন করে তারা সামাজিক দিক থেকে তথাকথিতভাবে নিম্নস্তরের, (২) এরা সকলেই শক্তি, অস্বাভাবিক শীতলার ভক্ত এবং (৩) এদের কোনো স্থায়ী বসবাস নেই—এরা যাযাবর।

তবে ভাওয়াই নাট্য কিন্তু শুধুমাত্র এই যাযাবর প্রকৃতির ভবঘুরেদের মধ্যেই সীমাবদ্ধ নয়। ভুরী, ভোল প্রভৃতি উপজাতির লোকেরাও ভাওয়াই প্রদর্শন করে থাকে। এছাড়া নবরাত্রি-দ্রুৎসবে গরবা ও গরবীর মত ভাওয়াইও বেশ গুরুত্বপূর্ণ একটি অঙ্গুষ্ঠান। এখানে ভাওয়াই অস্বাভাবিক উদ্বেগে উদ্ভূত ধর্মীয় কৃত্যাদিরই অঙ্গ বিশেষ। ফলে তখন ভাওয়াইতে দ্রাক্ষ, গুহ্র এমনকি বেস্তাও যোগ দিয়ে থাকে। কেউ সাময়িক অর্থোপার্জনের তাগিদার আবার কেউবা অবদর বিনোদনের নিছক আনন্দে।

এই সামাজিক পটভূমিকার ধর্মীয় আচার অঙ্গুষ্ঠান সমূহ ও সামাজিক বাদ

পরিহাস মূলক নাট্য-আঙ্গিক রূপে ভাওয়াই-এর উদ্ভব হয়েছিল। এই সবর অবশ্য ভারতের কোথাও সমাজের সব সস্ত্রাচারের মাহাত্ম্যের জন্ত কোনো নাট্য আঙ্গিক ছিল না। তবে নবরাত্রি উৎসবের প্রধান দেবী অম্বা বা শীতলাকে ঘিরে এই নাট্য আঙ্গিকের সাহায্যে গুজরাতে বৈষ্ণব গোষ্ঠী বা সস্ত্রাচার তাদের লৌকিক বা অলৌকিক উপলক্ষের প্রকাশ ঘটাতে সক্ষম হয়েছিল। ভাওয়াই-এর ক্ষেত্রে এটি অবশ্যই একটি উল্লেখযোগ্য বিষয়। কোনো ধর্মীয় সংস্কার মতে গ্রামের মঙ্গল নির্ভরশীল ছিল সবগ্রামবাসীরই এই ভাওয়াইতে অংশগ্রহণের ওপর। তাই সকল গ্রামবাসীই এতে অংশ নিত।

অসাহিত্য ঠাকুরের সমাজচ্যুতি থেকেই গুজরাতে রাতারাতি ভাওয়াই-এর আবির্ভাব ঘটেছিল। এই সময়ে গুজরাতে প্রচলিত রাস, রাসক, কথা এবং অন্তিমালয়ের সংস্কৃত নাটক ও সঙ্গীত বিষয়ে সম্যকজ্ঞান অসাহিত্য ঠাকুর কিংবা নাগারা ব্রাহ্মণদের ছিল। ভাওয়াই-এর প্রতিষ্ঠাকালে ঠাকুর বেশ সাহসের সঙ্গে পুরনো সেই নাট্য-আঙ্গিকগুলির সাহায্য নিয়েছিলেন। পুরনো আঙ্গিকগুলি থেকে যে সাধারণ উপাদানটি তিনি গ্রহণ করেছিলেন তাহ'লে গুজরাতে গ্রামদেশে চর্চিত বিভিন্ন ধরনের শারীরিক কসরৎ। এরমধ্যে ছিল বেড়ানুতা বা পাত্ৰসহ-নৃত্য—যা ভারতের প্রায় সর্বত্রই প্রচলিত। বীরস্বাধ্যায় অস্ত্রাস্ত্র শারীরিক ক্রিয়াদিরও সমস্ত আশ্রয় মিলেছিল এই নতুন নাট্য-আঙ্গিকে। আদৃত উপাদান-গুলি যদিও পরম্পরবিবোধী এবং বিভিন্ন সামাজিক স্তরের ও বিভিন্ন ঘরানার—তবুও তাদের এই সম্মিলন নতুন এক নাট্য-আঙ্গিকরূপে ভাওয়াই-এর নিমিত্তিতে কোনোরূপ বাধা হয়ে ওঠেনি।

মন্দির চত্বরেই হোক কিংবা কোনো খোলা জায়গাতেই হোক, নবরাত্রি উৎসবে ভাওয়াই-এর অভিনয় কিন্তু বেশ ধুমধাম ক'রেই হয়। বাঁধাহয় বড়গড় প্যাণ্ডেল বা মণ্ডপ। খেজুরের পাতা, ফল ও অস্ত্রাস্ত্র ভিনিস দিয়ে তা খুব ক'রে সাজানো হয়। তবে একেবারেই সাধারণ ভাবে। অকারণ জাঁকজমক প্রদান পায়না একেবারে। চারটি কোনের খুঁটি থেকে গুটিকানুস্ত পদাণ্ড প্রায়ই টাঙানো হয়। আর অম্বা বা শক্তিদেবীর প্রতিনিধিত্ব করে 'গরবী' নামে মাটির একটি ঘট কিংবা 'মঙ্গুরী' নামে কাঠের একটি বিশেষ ধরনের কাঠামো। কখনো কখনো এটিকে রাখাহয় প্যাণ্ডেলের একপাশে। আবার কখনো বা অভিনয় ক্ষেত্র থেকে ১০০ ফুট দূরত্বী নেপথ্যস্থানে দেবীর প্রতীক-স্বরূপে একটি ত্রিশূল সাধা ফুটকি দিয়ে এঁকে নেয়া হয়। এই ত্রিশূলের সম্মুখে দু'খানি ইটের ওপর রাখাহয় মাটির একটি প্রদীপ। সর্ধের তেলে তা লকলক ক'রে জ্বলতে থাকে। প্রদীপের এই শিখাই শক্তিস্বরূপা অম্বাদেবীর প্রতিমূর্তি—যা সমস্ত অন্ধকার দূর ক'রে আলোর ভাসিয়ে দেয় জগৎসংসার। অভিনেতার তাই অভিনয়ের সঙ্গে অপেক্ষিত শক্তি আহরণের তাগাদায় ধূমধূনা, কলহুল কপূর

নারকেল এবং সাঁড়া ও লাল আবার ছড়িয়ে এর পুজো দেয়। পবিত্র শিখার হাততুখানি গরম এবং শুষ্ক করে চোখে ও কপালে ছোঁয়ায়। তারপর সেই হাত দিয়ে প্রদীপের পবিত্র তেল নিয়ে মুখে যেখে মেকআপে বসে। মেকআপ হ'য়ে গেলে সকলে মিলে দেবীর স্তুতিতে 'গরবী' গায় এবং সমবেতভাবে পৌধে বা 'চাচরে' যায়। 'পৌধ' হ'লে দশকুট ব্যাসাধ—বিশিষ্ট অভিনয়ক্ষেত্র। নায়ক তাঁর কোমরের তরবারির ডগা দিয়ে এর সীমানা নির্ধারণ করে দেন। একে চাচরও বলা হয়। 'পৌধ' ঘিরে চতুর্দিকে বসে দর্শক। তবে নেপথ্যস্থ থেকে পৌধে আসার ক্ষেত্রে দর্শকদের মধ্য দিয়ে একটি সরু রাস্তা থাকে। রাস্তাটি পৌধের ঘেদিকে এসে মেশে তার বিপরীত দিকে বসে যন্ত্রীরা। কেননা নেপথ্য থেকে পৌধে আসার মুহূর্তটুকুও ভাওয়াই এর ক্ষেত্রে খুবই গুরুত্বপূর্ণ। কেননা নেপথ্য থেকে বেরলেই অভিনেতা যাতে যন্ত্রীদের নজরে পড়ে তার ক্ষেত্রে এই ব্যবস্থা। যন্ত্রীদের মধ্যে একজন থাকে পাথোয়াজী, একজন করতালী, একজন নরধন ( নাকাড়া )-বাদক, একজন সারেক্সা বাদক এবং দু'জন ভুল্লল বাদক। বাদনার সময় ভুল্লল ও নাকাড়া বাদকরা দাঁড়িয়ে থাকে। অন্তরা অবশ্য বসেই তাদের যন্ত্র বাজায়। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে আঙ্গকের অস্ত্রান্ত ভারতীয় লোকনাট্যের মত ভাওয়াইতেও হারমোনিয়াম ব্যবহৃত হ'চ্ছে। গ্রামদেশে এর জনপ্রিয়তাও খুব বেশি। নায়ক এবং বকলো, 'বেশ' চলাকালীন এই যন্ত্রীদের মধ্যেই বা পাশে বসে থাকে। যাইহোক, তরবারির ডগায় এই ভাবে নির্দিষ্ট একটি 'পৌধ'—এক অতি পবিত্র স্থান। নাট্যকর্মী ব্যাতিরেকে অস্ত্রকারও এখানে প্রবেশদিকায় নেই। অভিনেতার মঞ্চে এসে বাস্তবযন্ত্রীদের সঙ্গে আরো পাঁচখানি স্তুতিগান করে। এই সময় যন্ত্রীরা উঠে দাঁড়িয়ে দেবীর আবাহন করে—সঙ্গে নায়ক আবৃত্তি করে একটি শ্লোক। এই শ্লোকের বক্তব্য হ'লো—“হে দেবী। আবিভূর্ত, হও। আমাদের আশীর্বাদ করো।” প্রথম স্তুতিগানের সময় ভুল্লল ছাড়া অল্পকোনো যন্ত্র বাজেনা। কোনো নৃত্যও পরিবেশিত হয় না। সকলেই ধ্যান গভীর থেকে মাথের আগমনের উপন্যাস এক পবিত্র মুহূর্ত রচনা করে। পরবর্তী দৃশ্যে যাকে অবতীর্ণ হ'তে হবে কেবল-মাত্র সেই শাস্তভাবে নেপথ্যে ফিরে যায়। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই স্তুতিগান শেষ হ'লে অভিনেতার নেপথ্যে ফিরে যায়। আবার কোথাওবা যন্ত্রীদের সঙ্গে বসে থাকার চলও আছে। তবে সেসব ক্ষেত্রেও অভিনেতা তার প্রবেশ মুহূর্তের সামান্য আগে নেপথ্যে চলে যায়। আসলে ভাওয়াই অভিনেতা-মাত্রই ভাওয়াইয়ে ব্যবহৃত কোনো না কোনো যন্ত্র বাজাতে সক্ষম। তাই অভিনয় অবসরে তারা যন্ত্রীদের মধ্য ব'সে যন্ত্রীদের বিশ্রাম নিতে সাহায্য করে তার প্রিয় যন্ত্রটি বাজিয়ে। সে যাইহোক, এসময়ই কিন্তু ভাওয়াই-এর অবশ্য-পালনীয় পূর্বরঙ্গ বিশি—বা ধর্মীয় আচার অনুষ্ঠানেরই অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ। যক্ষগান

এবং ছোটো-তেও অহরুণ সব আচরণ বিধি লক্ষ্য করা যায়। এর নাটকীয় গুরুত্ব অনস্বীকার্য। ঘট-পূজার সামাজিক তাৎপর্যও বড় কম নয়। কেননা উর্বরতার প্রতীক হিসেবে ঘটের গুরুত্ব কৃষিপ্রধান এই দেশের সর্বত্রই সমানভাবেই স্বীকৃত। নাটকের ক্ষেত্রে তাওয়াই-ময়ূরভঙ্গ এবং সরাই-কেল্লার ছোটো-তেও এই ঘট-পূজার বিস্তারিত আয়োজন লক্ষ্য করা যায়। অবশ্য পূর্ব এবং পশ্চিম ভারতের সর্বত্রই এই প্রয়োগবিধিতে >াদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়, লক্ষ্য করা যায় শক্তি ও সম্পূর্ণতার প্রতীক হিসেবে ঘট-এর ব্যবহারে। একথা এমনকি আদিবাসীদের ক্ষেত্রেও সত্য। প্রতীকী ঘট নিয়ে এদের আচার-অহুষ্ঠান এবং বৈচিত্র্যময় শিল্পকর্মের সঙ্গে চাষাবাদের এক গভীর বা ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক লক্ষ্য করা যায়।

এই ধর্মীয় আচর-বিধি সাঙ্গ করে অভিনেতার বা অভিনেত্রীদের পাশে আগগা নিলে বা নেপথ্যে ঘিরে গেলে যন্ত্রীদের মধ্য থেকে হুঁজুন 'দশাবতার' ভঙ্গীতে 'আবগী' বা 'আবহু' গায়। 'আবগী' বা 'আবহু'র শব্দগত অর্থ হ'লো—প্রবেশ বা আগমন। এরপর কিছুক্ষণ ধরে বাজানো হয় তামার দীর্ঘনঙ্গ-যুক্ত বায়ুযন্ত্র ভুঙ্গল। তীব্র আওয়াজে তা অভিনেতাদের পুনরায় মঞ্চে এসে এক বা একাধিক 'বেশ' অভিনয় করার নির্দেশ দেয়। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে তাওয়াই অভিনয়ে এই ভুঙ্গলের গুরুত্ব অপরিদোম। অভিনয় যে আরম্ভ হ'তে চলেছে তীব্র আওয়াজে ভুঙ্গল তা দর্শক ও অভিনেতাদের জানিয়ে দেয়। অভিনেতাকে পৌঁছে প্রবেশের একই পৌষ থেকে প্রস্থানের নির্দেশ দেয়। যুদ্ধের হার-জিত বা অহরুণ সব রোমাঞ্চকর ঘটনা এবং নাটকের মোড় পরিবর্তনের সূচনাও এই ভুঙ্গলের আওয়াজ থেকেই পাওয়া যায়। তাওয়াই-এর দর্শক বসে পৌষ ঘিরে বৃত্তাকারে। ফলে বাট-সস্তর হাত দুয়ের নেপথ্যগৃহ থেকে বেশভূষায় সজ্জিত অভিনেতা মশাল হাতে বের হ'লেই তার পথ ছেড়ে দেয়ার স্বত্ত্ব ভুঙ্গল তার তীক্ষ্ণ আওয়াজে দর্শককে সতর্ক করে দেয়।

তাওয়াই-এর এক একটি পালাকে বলা হয় 'বেশ'। প্রায় অহুষ্ঠানেরই প্রথম বেশ হ'লো গণেশ আরাতি। গণেশ হলুদ সিন্ধের মূর্তি এবং সিন্ধের জামা পরে। পায়ে দেয় ঘুঙুর আর গলায় পরে ফুলের মালা। তবে কোনো মুখোশ পরেনা। পরিবর্তে মাথায় একটি টুপি প'রে চচকে পিতলের একখানি থালা হাত দিয়ে মুখের সামনে ধরে সেটিকে পর্যায়ক্রমে সমান্তরাল ও লম্বভাবে ঘোরাতে থাকে। কোনো ব্যক্তিরই গণেশের রূপদান করা ঠিক নয়। তাই থালাখানি অভিনেতার মুখমণ্ডল ঢেকে রাখতে সাহায্য করে। অবশ্য থালাখানি ঘোরানোর অভ্যস্ত অভিনেতা থালায় ফাঁক দিয়ে তার ঐশ্বরিক দৃষ্টিপাতের অবসর সৃষ্টি করে নেয়। এতে করে মুখ্য দেবতা হিসেবে গণেশের সাহায্য অনেক বেড়ে যায়—যা অন্যকোনো রীতিতেই সম্ভব নয়। ঘাইহোক, গণেশের এই অতি প্রভাবশালী নাচ যখন শেষ হয় তখন মশালধারী নাপিত বা মশালটী দর্শকদের মধ্য দিয়ে

নেপথ্যগৃহে ঘাওয়ার বাস্তব তীর প্রত্যাবর্তনের জন্যে আলো ধরে। ভাওয়াই এর অস্থানে এই মশালধারী বা মশালচীর ভূমিকা খুব বেশী। মূলতঃ সে দেবীর একনিষ্ঠ-ভক্ত। তাই মশাল ধরে সারারাত জেগে সে মঞ্চের একপাশে বসে থাকে। মশালটি হাতে কখনোই নিবে না যায় তীর জন্যে শিতলের দণ্ডের মাধ্যম ন্যাকড়-টি সে প্রায়ই তেলে ভিজিয়ে নেয়। যখনই কোনো অভিনেতা বিশেষ এক ভঙ্গি করে দাঁড়ায়—তখন তার সে ভঙ্গীতে নাটকীয় গুরুত্ব আরোপ করার জন্যে সে দৌড়ে গিয়ে তার মুখের কাছে জলন্ত মশালটি ধবে এবং অভিনেতার সঙ্গে সঙ্গে সেও মঞ্চ পরিক্রমণ করে। কখনো কখনো রাজার বা অন্যকোনো প্রভাবশালী ব্যক্তির অস্থচর বৃন্দের দলে যোগ দেয়—তীর প্রভাব-প্রতিপত্তির মাত্রা-বৃদ্ধি ঘটায় এবং প্রয়োজন মত তীর হস্তোপকরণেও জোগান দেয়। কখন কিতাবে কোথায় মশাল ধরতে হবে কিংবা কার হাতে কখন কোন্ জিনিষের জোগান দিতে হবে সে সব ব্যাপারে মশালচী খুবই গুরুত্ববাহী। তাই সারারাত তাকে মশাল জালিয়ে অতি সতর্কভাবে মঞ্চেই উপস্থিত থাকতে হয়। আলোক-প্রক্ষেপকের এই প্রত্যক্ষ মঞ্চ উপস্থিতি ভাওয়াই-এর এক অন্যতম চরিত্রা বৈশিষ্ট্য।

‘প্রথম বেশ’ গণেশ আরতির পর মঞ্চে আসে ভাওয়াই-এর ব্রাহ্মণ স্টক ক্যারেকটার। সে তার গোড়ালিঘর যতদূর সম্ভব একে অপরের সংজ্ঞি রেখে এই বেশখানি পরিবেশন করে। প্রায় অস্থানেই এরপর মঞ্চে আসে ‘ভবা আর তার বউ অড়তী’। তৃতীয় বেশ হিসেবে কখনো কখনো পরিবেশিত হয় ‘জুঁনমিঞা’। ‘জুঁনমিঞা’ মূলতঃ অল্পকরণধর্মী একখানি হাস্যকৌতুক। মত্যা-কথা বলতে কি জুঁনের মত এরকম এক অসাধারণ চরিত্র ভারতীয় নাট্যে খুব কমই আছে। এই বেশখানির রচয়িতা অসাহিত ঠাকুর নিজে। প্রথা অনুসারে বঙ্গলোই জুঁনের ভূমিকায় অভিনয় করে থাকে। সে মাধ্যম পরে রঙ বেরঙের বুরি নামানো শঙ্খ-আকৃতির টুপি। টুপিটির গোড়ায় আবার পাগড়ীর মত একটি অংশও থাকে। আর পায়ে পরে ঘুসুর। সূর্যপাক্ষার ওপর শাট ও তার ওপর পরে একটি ফতুয়া। সাজ-পোষাকে বাস্তবতার ছোঁয়াচ সম্বন্ধে তার মেকআপ কিন্তু একেবারেই বাস্তব বর্জিত। তবে থিয়েট্রিকালি এর গুরুত্ব অপরিণীম। সাদা প্রদেপ লাগিয়ে তার ওপর সাদা ও কালো রঙের ফুটকি দিয়ে সে তার মুখখানি একেবারেই অবিস্মৃত করে নেয়। অবিস্মৃত সব মিথো কথা বলে সে সত্যবাদিতার ভাণ করে। যেভাবে সে দর্শকদের অভিনন্দন জানায় তাও অদ্ভুত রকমে হাস্যকর—“বসে থাকা দর্শকদের জানাই বসে থাকা সালাম, দাঁড়িয়ে থাকা দর্শকদের জানাই দণ্ডায়মান সালাম, মোটাকে জানাই মোটা সালাম, বোগাঘের বোগা। তার লম্বাঘের লম্বা এবং বেঁটেঘের বেঁটে।” অভিনন্দন



জানিয়ে জুঠন তার লাল টকটকে জিব বের ক'রে অদ্ভুত এক ভঙ্গীতে একটু নেচে নেয়। হৈ-ঠৈ ক'রে কোনো কোনো বিশেষ ধরনের জ্বীলোকের, রাজার এবং কুস্তীসীরের অঙ্করণ করে এবং এদের দ্বারা সে কিভাবে অভ্যাসিত হ'য়েছে তা অতি হুন্দর ভাবে ফুটিয়ে তোলে। খুবই গর্বিত মাহুষ হওয়া সত্ত্বেও তার গর্ব বা দস্ত প্রকাশের চঙে খুব সহজেই বোঝা যায় যে তার মত বোকায় হৃদয় আর নেই। তার অন্তঃভাষণ ভাওয়াই দর্শকদের কাছে অতি লোভনীয় একটি বিষয় যেসব কথা বলে সে তার দস্ত প্রকাশ করে, সেগুলির অন্যতম হ'লো

“আমি ঘরের সমুদ্র দেখেছি”, “কাটারীরা এককোশে বুড়ো আঙুল কেটে ফেলে আমি আবার তা জোড়া লাগাতে পারি”। “আর যে কোনো তরবারিই আমি দাঁত দিয়ে কড়মড় ক'রে চিবিয়ে একেবারে গুঁড়ো ক'রে ফেলতে পারি।” অসম্ভবকে পেতে চায়, সম্ভব করতে চায় যেসব মাহুষ—তাদেরই যথেষ্ট কল্পনার ভাষা অথবা দৃশ্যরূপ এগুলি। প্রয়োজনের তাগাদায় বিপদ এড়াতে সে যেকোনো ধরনের মিথ্যার দ্বারস্থ হয়। তাই সত্যের কাছে সাধারণ মাহুষের যে দায়ভার তা হালকা ক'রে দিয়ে দর্শকদের সে মুক্তির স্বাদ এনে দেয়। জুঠন-মিঞার দুই বিবি—তারা আবার হিন্দু। একজন হ'লো ছোটকী অন্যজন হ'লো মোটকী। দুইবিবি মিলে সকল সময়ই তাকে জ্বালাতন করে। তার সারল্যের স্বযোগ নিয়ে তাকে বোকা বানায়। কিন্তু বিবিদের কাছে হারবার পাত্র সে নয়। এই সময়ে জুঠন সত্যাকার এক পুরুষ হ'য়ে ওঠে। পিতৃতান্ত্রিক এই ব্যাবস্থায় মেয়েদের কাছে ঠিক যেমন পুরুষ হ'তে হয় আর কি। সব কিছুতেই সে হামিধুশি থাকে। ভাবটা এই যেন কোনো কিছুতেই সে হুঃখ পায় না। সে যে আশাবাদী এটা প্রমাণ করার জন্যও সে আশ্রয় চেষ্টা করে। তাই সে যে কোনো ধরনের পরিস্থিতির মুখোমুখি হওয়ার সাহস দেখায়। ফলে লোক দিয়ে বেড়া উপকায় এবং যেকোনো সাহসিক কাজে অংশ গ্রহণের জন্য প্রস্তুত থাকে।

কিংবদন্তী অনুসারে জুঠন বোম্বারার নবাব। সত্যের অহম্মদানে তিনি এক ছদ্মবেশী। একবার তিনি সলৈলগে গজনী অভিযানে চলেছিলেন। পথে মালবোঝাই একটি উট হঠাৎই মারা যায়। তিনি তখন মজ্জীকে আদেশ করেন—উটটিকে দাঁড় করিয়ে ক্ষত এগিয়ে চলায়। কেননা, নবাবের মনে হ'য়েছিল উটটি মহান রাজকীয় সময়ের অপব্যয় করছে। মজ্জী তখন নবাবকে বুঝিয়ে বলেন যে—উটটি মারা গেছে—তার আত্মা তার দেহ ছেড়ে বিদায় নিয়েছে। ফলে তার চলার সব শক্তিই আজ নিঃশেষিত। কারণ জিজ্ঞাসা করার মজ্জী জানান—কোনো ভারতীয় যোগী কিংবা পারলৌকিক শক্তিসম্পন্ন কোনো ব্যক্তিই কেবলমাত্র এর কারণ বলে দিতে পারে। পরে অবশ্য নবাব জানতে পারেন

মৃত্যু কি। তখন তাঁর এ সন্তোষপল্লি হয় যে উটটির মত তিনিও একদিন মারা যাবেন। তখন তিনি তাঁর সৈন্তদের ডেকে তাদের ঘাড়ে সিংহাসনের ভার দিয়ে ছদ্মবেশে সন্তোষ সন্ধানে বেরিয়ে পড়েন। সন্তোষ সন্ধানে ঘুরতে ঘুরতে তিনি ভারতের একটি শহরে দাস্তিকের মুখোশ প'রে জুঠন ( বা জুঠন ) হ'য়ে ওঠেন।

জুঠন জগতের সমস্ত মিথ্যাভাষণের দায় কাঁধে নিয়ে মানুষকে মিথ্যাভাষণের পাপকর্ম থেকে মুক্ত করে। জগতের সমস্ত বিষ পান ক'রে জুঠন তাই নীলকণ্ঠ হ'য়ে আছে।

জুঠন মিঞার পর পরিবেশিত হয় 'কাজোরা'। চারমনী এক বৌ-এর আধমনী এক বালকস্বামীর দাম্পত্য জীবন-সম্বলিত স্থল হস্তরশ্মিাত্মক একখানি 'বেশ' এটি। বউটি যখন—“আমার পোড়া-কপাল একটি বুধের বাচ্চা আমার বর। বাপমাই এই অঘটন ঘটিয়ে আমার স্বাম-আহ্লাদের মুখে ছাই দিয়েছে। আমি বিছানায় গেলে সে পাশ ফিরে শোয় এবং ঘোঁৎ-ঘোঁৎ ক'রে নাক ভাকায়। সোহাগ ভরে হাতধরলে সে নাকিস্থরে কাঁদে। হ্যাঁ, আমি একটু মোটা, কিন্তু আমার বর? তাকে যে আমি অনায়াসেই কোলে নিতে পারি, হাতে করে দোলাতে পারি। হায়! হায়! এ পোড়াকপালের কথা আমি আর কাকে জানাবো।”—প্রভৃতি ব'লে বিলাপ ক'রে তার দুঃখভরা বিবাহিত জীবনের অভিজ্ঞতার বর্ণনা দেয়, আর তখন দর্শক সমুদায় হেসে একেবারে লুটোপুটি খায়।

অসাহিত ঠাকুরের এই বেশখানিতে পাঁচশো বছর আগেকার গুজরাতের সামাজিক অবস্থা সুন্দররূপে প্রতিকলিত। তবে এখনও অধিকাংশ বিয়ের ঘটকই নব-দম্পতির বাবা-মা। তারাই দেখেছেন ছেলেমেয়েদের বিয়ে দেয়। আর ছেলেমেয়ের প্রথম পারম্পরিক সাক্ষাৎঘটে বাসরঘরে। আমাদের সমাজে স্ত্রী-পুরুষের অসাম্য, অস্বাস্থ্যকর যৌন-সম্পর্ক এবং পারিবারিক কলহকে বাঙ্গ-বিক্রপের কথাঘাতে জর্জরিত করা হ'য়েছে এই বেশখানিতে। দর্শকদের উপভোগ্যতার দিক থেকেও কাজোরার জুড়ি নেই।

মথারাত্রে কাজোরা দেখে দর্শক যখন হেসে লুটোপুটি খায় তখনই পরিবেশিত হয় গভীর প্রকৃতির নাটক “চৈল-বটাউ”, সামাজিক অবিচার ও প্রেম এর মুখ্য বিষয়। নায়ক চৈলকে প্রেম ক'রে ক'রে কাহিনী এগিয়ে নিয়ে চলে। উদ্ভরে চৈল নিজের পরিচয় দেয় এবং নিজের উদ্দেশ্য ব্যক্ত করে। চৈল নায়ককে একথাও জানায় যে সে এখন তার প্রেমিকা মোহনরঞ্জীর কাছে যাচ্ছে। নায়ক তখন শোধ বীর্ঘ-যুদ্ধ নারী অপহরণ এবং বিশ্বাসঘাতকতার পরিপূর্ণ ও প্রতিমুহূর্তে শিহরণ জাগানো এই বেশখানির বর্ণনা দেয়।

অভিনেতার। নাচ গান ও অভিনয়ের মাধ্যমে তা দৃষ্টান্তিত করে তোলে। অপ্রাসঙ্গিক বিভিন্ন সব ঘটনাও সম্মিলিত হয় দর্শকদের চাহিদা অনুসারে। সাধারণতঃ এরকম সময়েই অভিনীত হয় পুরবীরা। এই বেশে এক পানবিক্রেতা মহিলা পূর্বদেশীয় এক আগন্তুক পুরবীর সঙ্গ পথে বেড়ায় তার স্বামীর ঘর ছেড়ে। আর পুরবীরা তখন মহানন্দে তার নারীর জুতোগুলো বেঁধে মাখায় করে বয়ে নিয়ে চলে। ভাঁড় রকলো তখন তাকে নিয়ে মন্ডরা, রাক্ষ বিক্রপ এবং হাসিঠাট্টা করে। পুরবীর সঙ্গ রকলোর যেসব কথাবার্তা হয় তা মোটামুটিভাবে নিম্নরূপ :—

রকলো—ভূমি তোমার মেয়েমানুষের জুতো মাখায় করেছো। গুজরাতেও কোনো অতি শ্রমণও অতটা নীচে নামে না।

পুরবীরা—কেন, তোমাদের দেশের পুরুষ মানষেরা কি কখনোই তাদের মেয়েমানুষকে সাহায্য করে না?

রকলো—না। আমাদের দেশে যেসব পুরুষের তাগড়াই গৌফ (নিজের গৌফে তা দিয়ে) আছে, তারা কখনোই তাদের বোনের সাহায্য করেনা। তবে কিনা তাদের মাসিকের সময় তাদের বোঁএর বস্তমাখা শাড়া কেচে দেয়াটা খুব একটা অন্যায় কিছু বলে মনে করেনা।

সামাজিক দিকথেকে গ্রামের কৃষকদের মধ্যে এজাতীয় ঘটনা ঘটে থাকে। মন্ডরাছিলে রকলো তাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে, এদিকে। গ্রাম্য মজলিশে যেসব স্বভাব শ্রমণ নিজেদের পৌরুষ নিয়ে খুব বড়াই করে—এই সব ‘বেশ’—এ তাদের মুখোশ খুলে দেখা হয়। বেশখানি পরিবেশন করতে প্রায় কটাচারেক সময় লাগে।

আরেকখানি খুবই গুরুত্বপূর্ণ এবং জনপ্রিয় বেশ হ’লো ‘কাণ্ডা কুলন’। মতিরাম নামেক এই শতাব্দীর প্রথম দিকে এই বেশখানি রচনা করেছিলেন। কাণ্ডাকুলনে এক কুপণ হিন্দু-বনিকের স্ত্রী সুন্দরদর্শন এক মুসলমান যুবকের প্রেমে পড়ে। এতে বনিক খুবই ক্রুদ্ধ হয়। সে তখন সমস্ত গ্রামবাসীকে ঐ মুসলমান যুবকটির বিরুদ্ধে তান্ত্রিয়ে তোলে। ফলে বনিকের বোঁ শেখাবধি তার স্বামীর আহুগতা স্বাকার করে নেয়। আর প্রেমে ব্যর্থ হ’য়ে মুসলমান যুবকটি ফকিরী নিয়ে গ্রামঘর ছেড়ে দেয়।

এরপর পূর্বআকাশ যখন লাল হ’য়ে ওঠে তখন পরিবেশিত হয় মিজা বিবি পখন (আদিবাসী), মারওয়ান (মারোয়ারী জীলোক), বাবা, খেড় (ঝাড়ুদার) প্রভৃতি ছোটো ছোটো বেশগুলি। ছোটো ছোটো ঘটনার মধ্যে দিয়ে জীবনটাকে সম্যকরূপে উপলব্ধি করার পক্ষে এগুলি খুবই কার্যকরী। চরিত্রের দ্রুত পরি-

বর্তনের ক্ষেত্রে এই বেশগুলিতে বহুদুশী অভিনেতার বেশ বদলানো ও অভিনয় ক্ষমতার পরীক্ষা হয়ে যায়।

অতি প্রত্যবে দর্শক যখন কিছুতে থাকে, এই বেশগুলির সাহায্যে তখন পেটকাটা হাসির ধোরাক জুগিয়ে চাক্ষু কবে তোলা হয়। কেননা অধিকাংশ অল্পজ্ঞানেরই শেষবেশ হলো ‘রামদেব’। বৌদ্ধিক সতর্কতা ও মানসিক স্থিতি না থাকলে এই বেশখানির বসাবসাদন সম্ভব নয়। রামদেব স-হিত্যগুণে সমৃদ্ধ একখানি বিস্তৃত বেশ। এই বেশখানিতে অসাহিত্য যন্ত্রীদেব, অভিনেতাদের দর্শকদের এবং রক্তস্থলে তাদের ক্ষেত্রে নির্দিষ্ট আসনের এক বিস্তৃত বণনা দিয়েছেন। আরও এই নায়ক এইভাবে শুরু করেছেন—“টোলকরা এখানে শাহুভাবে বসে। আর দর্শকরা বসে এখানে—প্রয়োজনে তারা হাততালি দেবে। এই জায়গাটি নির্দিষ্ট ভুলল বাদকদের জন্তে। আর ঠিক এদের ঐ পাশটিতে থাকে রক্তলো। অসাহিত্য ঠাকুর বলেন এখন পরিবেশিত হবে রামদেব। অসামান্যকে প্রজ্ঞা জানাতে অনেকই এখানে সমবেত হয়েছেন। চিরন্তনী পবিত্র শিখাটি লক্ষলক করে জলছে। ইতিমধ্যেই বিধাতা সব অভিনেতার নানাচ ও গানের সাহায্যে মাকে প্রজ্ঞা জানিয়েছেন। আমি তো তাদের পদধুলির যোগ্য। তবুও আপনারা শান্ত হয়ে বসুন। কেননা তদুপত চিত্তে ভাওয়াই তনলে অসামান্যতা তার মনোবাসনা পূর্ণ করে দেন। জ্ঞানীশ্রী ব্যক্তির সব এখানে উপস্থিত আছেন। তাঁদের মনোরঞ্জন জন্তে অসামান্য অজ্ঞতা ও বোকামি দূর হোক। আর যদি কম বা বেশি বলে ফেলি—“হে মা অপরাধ নিও না।”—এরপর তিনি অসামান্য প্রশস্তিতে একখানি ভক্তিশ্রীতি গান।

রামদেব শেষ হলে মঞ্চে শেষবারের মত দেবীর বন্দনা করা হয়। তাঁর পৌণ্ডের মধ্যে বন্দনার তালে তালে ঘুরতে থাকেন রানী ও গণেশ। তাঁর আঙুলে বাজে ভুলল। সব তোলে ঢোলক। বন্দনা শেষ হলে অভিনেতারা এক বিশেষ পদ-বিক্ষেপে ফিরে যায় নেপথ্যে। যন্ত্রা, মশালচা সকলেই তাদের অনুসরণ করে। সেখানে দেবীর প্রশস্তিতে শেষ গানটি গাওয়া হয়। এবার অভিনেতারা মায়ের প্রতীকস্বরূপ প্রদীপটি তার পূর্বদান থেকে সরিয়ে নেয়। প্রচলিত বিশ্বাস অনুসারে এইভাবে সরিয়ে নেয়া প্রদীপের শিখায় অসামান্য অবস্থান করেন না। এইভাবেই সারারাত্রব্যাপী ভাওয়াই-এর একটি অষ্টম নের সমাপ্তি ঘটে।

‘বেশ’ পরিবেশনের পর্যায় অবশ্য সর্বত্র একরূপ নয়। তবে প্রথম বেশ তিনখানি—অর্থাৎ গণেশ আরতি, ব্রাহ্মণবেশ এবং ভব ও তার বউ জড়তা প্রায় প্রত্যেক ভাওয়াই অল্পজ্ঞানেরই প্রথম এবং নির্দিষ্ট তিনখানি বেশ। নবরাত্রি উৎসবে অবশ্য এক একদিনে এক এক রকমের বেশ পরিবেশিত হয়ে থাকে। তবে

গণেশ আরতি সব অহুষ্ঠানেরই প্রারম্ভিক বেশ। গণেশ আরতির পর এক বা একাধিক বেশ পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। তবে বেশ একটি বা একাধিক যাই হোক না কেন, দর্শকের মেজাজ ও চাচিদা কিন্তু কখনোই অবহেলিত হয় না। ফলে ভাওয়াই—এর একটি আসরে ভিন্নভিন্ন রসের বেশই পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। অবশ্য কোনো অহুষ্ঠানেই আবার আটটির বেশি বেশ পরিবেশিত হয় না। অনেক সময়ই একটি বেশের সঙ্গে অন্তবেশের কোনোই সম্পর্ক থাকে না। তাই অহুষ্ঠানের পরিচালক 'নায়ক' এগুলিকে যতদূর সম্ভব একই নৃত্রে বাঁধার চেষ্টা করে থাকেন। কখনো কখনো রঙ্গলোও একাঙ্গে নায়ককে সাহায্য ক'রে থাকে। ছটি বেশের অন্তর্বর্তীকালীন সময়ে গান, বিশেষ ধরণের বক্তব্য ও কাঞ্চালিয়াদের নাচ পরিবেশিত হ'য়ে থাকে।

সমাজচ্যুত অসাহিত্য ঠাকুর প্রায় তিনশো ষাটখানি বেশ রচনা করেছিলেন। সেদিনের মত সে বেশগুলি আজও সমানভাবে জনপ্রিয়। রাজস্থানী বেশের প্রাচীণ অবশ্য অন্তরা—নাগাজী ও তাঁর বংশধরেরা—ভাওয়াই জাতির লোকেরা। যাইহোক, দক্ষিণভারতীয় নাট্যের মত ভাওয়াই 'বেশ' এর কাহিনী কিন্তু শুধুমাত্র পৌরাণিক বিষয় নির্ভর নয়। তবে সামাজিক ও রাজনৈতিক কাহিনী—বিশেষ ক'রে ঐতিহাসিক রোমান্সই জনপ্রিয়তার শীর্ষে এবং সংখ্যায় অধিক। এদিক থেকে মাচ ও খালের সঙ্গে তার সম্পর্ক খুবই নিকটের। আর তাই কামার্ত হুবতী, কুপন-বণিক বিশ্বাস-ঘাতিনী জ্বী, রোমান্টিক আগন্তুক, কামার্ত বুদ্ধ এবং শঠেরাই ভাওয়াই দর্শকদের কাছে অধিক প্রিয়। আর সেই কারণে ভাওয়াই বেশগুলিতে ভীড় ক'রে আছে এরাই।

ভাওয়াই বেশগুলির মধ্যে সবচেয়ে জনপ্রিয় বেশ বোধহয় ঝাণ্ডাঝুলন, জুঁন-মিঞা এবং জসমাগুড়ান। এরমধ্যে প্রথম ছটির কিঞ্চিৎ পরিচয় আগেই দেয়া হ'য়েছে। দর্শক উচ্ছ্বাসে এবং হার্দিক করতালিতে তাদের প্রিয় বেশ ও সেই বেশের নায়ক চরিত্রকে স্বাগত জানায়। দর্শকের এই উল্লাসে অভিনেতা তার প্রতিভার চূড়ান্ত ঘটিয়ে তবে ছাড়ে। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে বেশের কাহিনী নির্দিষ্ট সংলাপাকারে লিখিত নয়। কাহিনীর মূল কাঠামোটাই শুধু লিখিত থাকে বা নির্দিষ্ট থাকে। তাই বিভিন্ন দলের এমন কি একই দলের দুই ভিন্ন অহুষ্ঠানে একই বেশের অহুষ্ঠানে অনেক পরিবর্তন লক্ষ্য করা যায়। অর্থাৎ ভাওয়াইতে অভিনেতার যেমন স্বাধীন স্বতঃস্ফূর্ত বিকাশের অফুরন্ত সুযোগ আছে, অভিনেতাদের এই স্বাধীনতার সঙ্গে যদি যুক্ত হয় দর্শকের উৎসাহ—তাহলে তো আর কথাই থাকে না। দর্শক অভিনেতা উভয়েই তখন সৃষ্টির আনন্দে মেতে উঠে, একেবারে আত্মহারা হয়ে পড়ে। অধিকাংশ বেশ পরিবেশনের সময় যে এই স্তব্ধযোগ ঘটেই তা বলাই বাহুল্য।

আপেই বলা হয়েছে ভাওয়াই-এর ভাঁড় এবং বিদূষক হ'লো বঙ্গলো। নাট্য-ঘটনার সঙ্গে সে কখনো যুক্ত কখনো বিযুক্ত। কুটিয়াইয়ের বিদূষকের মতই সে বর্তমানের সঙ্গে অতীতকে মেলায়। আপলে সে মতের প্রতিমূর্তি ফলে একজন বিজ্ঞ দর্শকও। আমাদের যাত্রার বিবেকের মত সে কখনো কখনো ছোটবড় চরিত্রের রূপদানও ক'রে থাকে।

হাস্যকর অগ্রকরণ, বিভিন্ন শারীরিক কসরৎ, ডানশিটেমি, উপস্থিত বুদ্ধি, ব্যঙ্গকৌতুক, কালোয়াতী সঙ্গীত, নৃত্য প্রভৃতি উপকরণে ভাওয়াই আঙ্গিক সমৃদ্ধ। আর এর কাহিনী এগিরে চলে দোহা, চৌপাই, গান ও গল্প-সংলাপ ভর ক'রে। কখনো কখনো এসে যুক্ত হয় নাটকের বোল, গান ও মন্তব্য। চরিত্রের আগমন, অগ্রগতি এবং আবৃত্তি ও সঙ্গীতের প্ররোকে সাধারণভাবে প্রচলিত নাট্যরীতিই ব্যবহৃত হয়ে থাকে। তবে এর বর্ণনাধর্মী-রীতিটি এসেছে কথা, গীতি-ধর্মী সঙ্গীতরূপ এবং মুক্তকাব্যরীতির রাসক থেকে।

অত্যাশ্চর্য লোক-আঙ্গিকের মত ভাওয়াইতেও পুরুষই দ্বা চরিত্রের অভিনয় ক'রে থাকে। নারী ও শিশু যে ভাওয়াই প্রদর্শনে অংশ নেন না—তার অত্যন্ত কারণ অবিকারণ বোধই যাত্রাতিরিক্তভাবে অল্পীল এবং স্থূল-শৃঙ্খার ছোট-বসায়ক। সে যাইহোক, গুজরাতের মেয়েদের অতি আশ্চর্য ঘোমটার জন্তে ভাওয়াই-এর নারী চরিত্রাভিনেতারা কিছু বাড়তি সুবিধে পেয়ে থাকে। কেননা মুখের অভিনয়ে তাদের পুরুষালী ভাবটা এই ঘোমটার আড়ালেই ঢাকা পড়ে যায়। মুসলিম শাসন ও গোড়া হিন্দুয়ান রক্ষণশীল মানসিকতার স্বরূপ এই ঘোমটা বা পর্দার ব্যবহার দীর্ঘদিন থেকেই চলে আসছে। কাপড়ের একটি কোণা বুকানুষ্ঠ এবং তর্জনী দিয়ে ধরে তার মুখখানা আড়াল করে রাখে। যখন কাপড় না পরে ঘাঘরা পরে (গুজরাতি মেয়েদের মধ্যে ঘাঘরা পরার চলই বেশি) তখন একখানি গুড়না এই কাজে ব্যবহৃত হয়। কেবলমাত্র কথা বলার সময় সে এই ঘোমটার ফাঁক দিয়ে আড়চোখে তাকায়। এমনকি স্বামীর সঙ্গে কথা বলার সময়ও সে এই ঘোমটা দিয়ে তার মুখখানি ঢেকে রাখে। জুঁক অবস্থায়, প্রেমালাপের সময়, রাস্তায় দাঁড়িয়ে যত্নে গালিগালাজ করার সময়, বাচ্চাকে মারার সময়, কুয়ো থেকে জল তোলার সময় এবং উঠলে মুখ দিয়ে হাওয়া দেবার সময়ও সে তার ঘোমটা খোলে না। ঘোমটা গুজরাতি মেয়েদের মুখ-সজ্জারই অঙ্গবিশেষ। যাইহোক, প্রত্যেক গুরুত্বপূর্ণ জীবন-চরিত্র হাতের বুকানুষ্ঠ এবং তর্জনী দিয়ে ধরা গুটি জলন্ত ককর বা মণাল ছুরি দিয়ে ছুরিয়ে আলোকবৃত্ত রচনা ক'রে নৃত্যায়িত-ভঙ্গিমায় পোড়ে আসে। তার পরণে থাকে বিস্তর ঘেরের ঘাঘরা, চুমকি বসানো ব্লাউজ এবং গুড়না। গুড়নার একটি প্রান্ত কোমরের ঘাঘরায় গাঁজা থাকে। অপর প্রান্ত ঘোমটার কাজ করে। (এইরূপ জীবন-চরিত্রের সাধারণ নাম কাঞ্চালিয়া। কেননা সে কাঞ্চালী বা ব্লাউজ পরে।

পৌষে এসেই সে প্রথমে দাঁড়ায় পৌষের ঠিক মধ্যস্থলে। মধ্যপৌষে দাঁড়িয়ে সে কক্ৰ হুটিকে নীচের দিকে ধরে একটু ঝাঁকিয়ে নেয়। ফলে আগুন ও উত্তাপ ছইই বেশ কমে যায়। এরপর কক্ৰ হুটিকে এদিক এদিক ঘুরিয়ে হাততস্থানি কোণাকুণিভাবে বুকের ওপর রাখে। হাতেধরা কক্ৰহুটির শিখা তখন মাথার ছইপাশ দিয়ে লক্‌লক্ করতে থাকে। এই অবস্থাতে সে দর্শকদের দিকে তাকায় অর্থাৎ তাদের অভিনন্দন জানায়। এরপর একে একে ডান ও বামদিকের কক্ৰ হুটিকে ঘুরিয়ে সে ঐ দুটি দিকের অধিষ্ঠাত্রী দেবীকে নমস্কার জানায়। এরপর ক্ষতপায়ে বৃত্তাকারে ঘুরে সে যজ্ঞীদের এবং নায়েকের সামনে গিয়ে হাঁটুগেড়ে কিংবা জাবড়ে বসে পড়ে। এই ভাবে বসে পায়ের গোড়ে হাত রেখে সে মাথা নোয়ায় এবং চোখের মণিহুটোকে খুব করে ঘোরায়। এইভাবে সে সন্ধ্যাতী ও তাঁর গুরু দলের পরিচালক নায়েকের কাছ থেকে আশীর্বাদ চেয়ে নেয়। তারপর উঠে দাঁড়িয়ে গান ধরে—সঙ্গত করে পাথোয়াজ। মুখজ অভিব্যক্তি সহ গানের প্রথম পঙ্‌ক্তি দর্শকের (বা শ্রোতার) বোধগম্য হলে সে দ্বিতীয় পঙ্‌ক্তিটি গায়। তারপর আন্তে আন্তে গুরু করে নাচ এবং বিশেষ বিশেষ মুহূর্তে কক্ৰকে মুখের সামনে এনে ঐ মুহূর্তের ভাব-প্রকাশক মুখভঙ্গী দর্শকের দৃষ্টিগ্রাহ্য কোরে তোলে। দর্শক তখন আবেগগ্রস্ত হয়ে পড়ে। যজ্ঞীরাও যেন তার মুখ থেকে গান কেড়ে নিয়ে উচ্চসরে গাইতে থাকে। এই সময় কাঞ্চালিয়া বিস্তৃত নৃত্যের একটি অংশ পরিবেশন করে। এই নাচে তার বাম হাতটি সঁকল সময়ই পৌষের কেশবিস্মুর দিকে নির্দিষ্ট থাকে আর ডান হাত থাকে দর্শকের দিকে। ঢোলক বেজে চলে—ধিনা-ত্রিকিং, তিনা ত্রিকিং। বৃত্তায়িত নাচের স্থললিত পদ-বিক্ষেপে ঢোলকের বোল মূর্ত হয়ে ওঠে। লয় দ্বিগুণিত হয়। ভূঙ্গলের তীক্ষ্ণ আওয়াজ সে লয়কে আরো ক্ষতায়িত করে। তখন ঢোলক বাজে যে যে ত্রাকামিনা—যে যে ত্রাকাতুনা। নায়েক ঢোলকের এই বোল আবৃত্তি করতে থাকেন। আর নৃত্যকার পায়ের তালে এবং বিভিন্ন তঙ্গিমায় সে বোলে প্রাণসঞ্চার করে। কথাকলির টোড়া-টুকড়া এবং একই ধরণের দক্ষিণভারতীয় জাতি বা মোলোকোট্ট নৃত্যের সঙ্গে এর বেশ মিল আছে। অবশ্য ভাঙ্গাইনৃত্য অতটা ঠাইলাইজড্‌ হয়ে পড়েনি। তাছাড়া মশাল হাতে থাকার জন্তে যে লম্বমান ভঙ্গিমা তাও ভাওয়াই-এর এক নিঃস্ব চারিত্র্য-বৈশিষ্ট্য। এই নৃত্যে কখনো কখনো পাছার এক বিশেষ ধরণের মুক্ত-দোলন লক্ষ্য করা যায়। উর্দাঙ্গ বা হাত তখন প্রায় অগড়ই থাকে। তাই কিছু কিছু নৃত্যের গতি ও ছন্দ অনেকটা খালের অপক্কপ। আবার তাম্রশায় প্রযুক্ত বিস্তৃতনৃত্যের সঙ্গেও এর কিছুটা সাদৃশ্য আছে। তবে প্রত্যেকেরই কিছু কিছু নিজস্বতা অবশ্যই আছে। যেমন ভাওয়াইতে পায়ের সম্পূর্ণ পাতাই মাটিতে পড়ে কিন্তু তাম্রশায়

পায়ের পাতার অগ্র অথবা পশ্চাৎভাগই ব্যবহৃত হয়ে থাকে। এই কারণেই যখন কোনো দক্ষ কাঞ্চালিয়া দ্রুততালে নৃত্ত পরিবেশন করে তখন তার নৃত্ত দেখে অনেকেই কণ্ঠকের কথা মনে আসতে পারে। কিন্তু ভাওয়াই নৃত্যে এমন কতকগুলি নিজস্ব চারিত্র্য বৈশিষ্ট্য আছে যা কণ্ঠকে বা অস্ত্রাস্ত্র নৃত্যে একেবারেই অতুৎকৃত। যাইহোক, নাচ শেষ হ'লে কাঞ্চালিয়া ব'সে পড়ে। পাশে রেখে দেয় হ'তেই জলস্রু কক। মশালচী তখন তা তুলে নিয়ে নিবিয়ে দেয়। নাচের সময় ওড়নীর ঘোমটার কাঞ্চালিয়ার মুখাকৃতি অতি সুন্দর, মনোহর দেখায়। বিভিন্নভাবে এটির ব্যবহার ক'রে নৃত্যাত্মিনতা গুহব্রাতী মেয়েদের প্রেম, কাম, ক্রোধ, বিরক্তি, বিলাপ, দ্বন্দ্ব, আনন্দ, লজ্জা ও মারমুখিনতা অতি সুন্দরভাবে প্রকাশ করে। ঘোমটার দুটি দিকই ডানহাতে ধ'রে ডাইনে বাঁয়ে এমনভাবে তাকাতে তাকাতে সে নেচে চলে যে দর্শক চকিতে তার মুখভঙ্গি দর্শন করে একেবারে মোহিত হ'য়ে পড়ে। প্রকাশিত হ'য়েও অপ্রকাশিত থাকার এই রীতি গুহব্রাতী মেয়েদের সঙ্গীত চাতুরীরই জ্যোতক। নৃত্যের লয়-বুদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে ঘোমটাটি বাঁহাতে ধরে ডানহাতে পাছার উপর রেখে সে দ্রুত নেচে চলে। অকোঁমূলিত ঘোমটার ফাঁক দিয়ে তখন সে কটাক্ষপাত করতে থাকে বিচিত্র ভঙ্গিতে। উত্তেজিত মারমুখিনতারই প্রকাশ এটা।

গুহব্রাতের সমস্ত ঘরের মেয়েরা ঘোমটার সাহায্যে তাদের মুখ আগাগোড়া ঢেকে রাখে একথা আগেই বলা হয়েছে। তবে রক্ষিতা, অপহৃত্য এবং বৈশ্রাণ অবশ্য মুখ খুঁজেই রাখে। বামী ছাড়া অন্য কোনো পুরুষকে যখন আহ্বান জানায় তখনও সে মাথা থেকে ওড়নাটা সরিয়ে দেয়। হাতদুটিকে মুড়ে মাথার পেছনে রেখে সে হাই তোলে, তারপর আড়চোখে তাকিয়ে গর্বে বুক ফুলিয়ে এগিয়ে চলে। এই ভঙ্গিটি অভিনয়ের অথবা প্রেমের উন্মুক্ত আহ্বানেরই প্রতীক।

দলগত নৃত্যে কাঞ্চালিয়ারা একপা এগিয়ে একপা পেছিয়ে তারপর এগিয়ে চলে পা ভেঙে ভেঙে। বৃত্তাকারে ঘোরে কোমর ছুলিয়ে ছুলিয়ে তারপর সামনে হুঁকে এগিয়ে চলে। এই সময়ে তাদের বঙ-বেরঙের ওড়নায় চোখ জুড়িয়ে যায় দর্শকের। নাচ শেষে খুব দ্রুতলয়ে ঘুরে লাফ মেয়ে বসে পড়ে। ঘাঘরাটি তখন বেশ কিছুটা আয়গা নিয়ে বৃত্তাকারে চারদিকে ছড়িয়ে পড়ে।

নারী-চরিত্রাভিনেতার একক নৃত্ত থেকেই যে ভাওয়াইতে নৃত্যের সমাগম ঘটেছে এই ধারণা ঠিক নয়। কেননা দলগত নৃত্যের চলন দীর্ঘদিনের। তবে সে দলগত নৃত্যও আবার পরিবেশিত হয় স্ত্রী-চরিত্রাভিনেতাদের দ্বারা। একটি বেশ থেকে অষ্ট বেশে যাওয়ার সময়ও এই ধরণের নৃত্যের ব্যবহার হ'য়ে থাকে। গানের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে অভিনেতাদের যে স্থগিত অঙ্গভঙ্গা তা থেকে বা অভিনেতাদের ছন্দময় গতিতে বস্তুক্ষেত্র পরিক্রমণের আদল থেকেও



ভাওয়াইতে নৃত্যের সমাবেশ ঘটে থাকতে পারে। তবে নৃত্যের বেশির-ভাগটাই এখানে নাট্যের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ—তুখুয়ায় অলঙ্করণই নয়। ভাওয়াই থেকে নৃত্যকে বাদ দেয়া তাই প্রায় অসম্ভব।

অক্সিয়ানাট—ভাওনা, খ্যাল এবং যক্ষগানের মতই ভাওয়াই-সঙ্গীতের উৎসও একই সঙ্গে শাস্ত্রীয় ও লোকসঙ্গীত। ভাওয়াই-এর গানে প্রযুক্ত রাগগুলির মধ্যে দেশ, সারং, পুরবী, রাম কলি, আশাবরী, মোহনী, প্রভাত বিলাওল এবং কলিংগ্রা খুবই জনপ্রিয়। লোকসঙ্গীত এবং ভক্তিগীতির সঙ্গে আবার ব্যবহৃত হয় ভজন, গরবা, রাস, দোহা, গজল প্রভৃতি। কখনো কখনো ভক্তিপরক স্তোত্রপাঠও ব্যবহৃত হ'য়ে থাকে। কড়া নিয়মের অধীন শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের সঙ্গে মখেচ্ছ বিহারী লোকসঙ্গীতের সম্মিলনে সৃষ্ট ভাওয়াই সঙ্গীতের কোথাও কিন্তু কোনো ছন্দপতন ঘটে না। কখনোই কোনো অনামগতও স্রুত হয় না। ভারতের সমস্ত লোক-নাট্যেই এই জাতীয় বিভিন্ন রীতির সমন্বিত-সঙ্গীতের ব্যবহার লক্ষ্য করা যায়। ভাষা ও বিষয়ের বৈবিধ্য সঙ্গেও ভারতীয় লোক-নাট্য এই একটি দিক দিয়ে একটি এককে পরিণত হ'য়েছে। তবে ভাওয়াই এর গায়কদের গলা খুবই চড়া। আর গানের প্রতিটি শব্দ খুবই স্পষ্টভাবে উচ্চারিত হয় এবং অর্থও যতদূর সম্ভব পরিষ্কার ক'রে দেয়া হয়—বোধগম্য অভিযুক্তির সাহায্যে।

যাত্রা ও খ্যালের মতই ভাওয়াই-এর পোষাক-পরিচ্ছদেও ইতিহাসের ধার আদৌ ধারা হয় না। তাই দেখা যায় রাজার মূলপোষাক সমগ্রায়ুকূল হওয়া সঙ্গেও তাতে সাম্প্রতিক কালের স্থানায় পোষাকের ছোঁয়াচ লেগেছে। ব্রাহ্মণ মাজেরই—তা সে যে সময়ের হোক না কেন, পোষাক একই রকম। তার পরনে থাকে মোটা লালপেড়ে ধুতি। আলগা গায়ে গলায় ঝোলানো লম্বা একটি যজ্ঞোপবীত এবং ঘাড়ের ফেলা ভাঁজকরা একখানা গামছা। তার হাতে ঝোলানো থাকে পেতলের এক কমণ্ডলু, বগলদাবায় একখানি ধর্মগ্রন্থ, আর নেড়া মাথায় একটি টুপি। তার কপালে থাকে চন্দনের লম্বা তিনটি রেখা যার মধ্যস্থলে থাকে সিঁড়ির দুটি ফোঁটা। পুলিশের পোষাক, আবার একেবারেই সাম্প্রতিক কালের—তা সে পুলিশ ষোড়শ বা সপ্তদশ শতাব্দীর হ'লেও। পুলিশের পোষাক পরিকল্পনার এই হাতকর অবস্থা খ্যালেও লক্ষ্য করা যায়। জুঠন-মিঞা এবং রঙ্গলোর পোষাক-পরিচ্ছদ—পরিকল্পনায়ও বাস্তবতা একেবারেই অল্পপঙ্খিত। তবে থিয়েট্রিক্যালী এদের সত্যতা অনস্বীকার্য। অগ্ন্যস্ত্র চহিরের জগ্রে অতিরিক্ত মেকআপের খুব একটা দরকার হয় না। তুখু-মাত্র জুখুগল এবং গোকটাকে একটু বাড়িয়ে নিলেই হ'লো। জুঠনের সাজ-পোষাকের বর্ণনা আগেই দেয়া হ'য়েছে। তা থেকে একথা খুবই স্পষ্ট হ'লো—ওঠে যে মেকআপে জুঠনকে বাস্তব থেকে বিচ্ছিন্ন করার চেষ্টা থাকলেও তার

সাজ-পোষাকে অর্থাৎ টুপি, চিলা শালোয়ার, জামার ওপরে ফতুয়া এবং কোমরপটী গুজরাতী ইতিহাসের স্থলতানী যুগকেই স্মরণ করিয়ে দেয়। আর বাস্তব জীবনের মতই ভাওয়াই-এর নারী চরিত্রাভিনেতাদের সাজপোষাকও বিচিত্র বকমের। তারা শাড়ী, ঘাঘরা, স্কাট সবই পরতে পারে। তবে শাড়ী না পরলে পূর্বে বর্ণিত বিশেষ ধরনের গুজরাতী ওড়নাটা অবশ্যই জড়িয়ে নিতে হয়। তবে নাচের গতি ও ছন্দের অঙ্কে বেশী উপযোগী হ'লো ঘাঘরা। আর নাটকীয় মুহূর্ত সৃষ্টিতে ওড়নার ব্যবহার খুবই গুরুত্বপূর্ণ। কেননা এটির স্থনিপুণ ব্যবহারে চরিত্রের মেজাজ খুব সহজেই প্রতিষ্ঠিত ও পরিবর্তিত করা যায়। আর একথা বলাই বাহুল্য যে নারীচরিত্রাভিনেতার প্রত্যেকেই ঘোমটা হিসেবে এই ওড়নার ব্যবহারে অতি নিপুণ। সত্যিকথা বলতে কি মেয়েরাও এই অভিনেতাদের মেজাজ—অল্পরূপে ঘোমটার ব্যবহারে দৃষ্টি আকর্ষণ করে রাখে হ'য়ে যায়। অবিবাহিতারা সকল সময় ঘোমটার ব্যবহার না করলেও বিবাহিতাদের মধ্যে এটি এক অনিবারণ্য মুহূর্ত—বিশেষ—একথা আগেই বলা হ'য়েছে। কোনো কারণে ওড়নাটাকে ছুঁড়ে ফেলে দিলেও তার এক বিশেষ অর্থ ভাওয়াই দর্শকদের কাছে স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে।

মেয়েদের ওড়নার মতই ভাওয়াইতে ছেলেদের পাগড়ীর ব্যবহার খুব গুরুত্বপূর্ণ। কেননা পাগড়ী চরিত্রের সামাজিক অবস্থান, বৃত্তি এবং প্রধান প্রধান চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য প্রতিষ্ঠার পরম সহায়ক। পাগড়ী বাধার ধরনে, তার কৌশলিক অবস্থানের সামান্য হেরফেরে অভিনেতা একটি চরিত্র থেকে অল্প আরেকটি চরিত্র হ'য়ে উঠতে পারে। বেশ (চরিত্র বা সাজ) বদলানোর ক্ষমতায় ভাওয়াই অভিনেতার খুবই দক্ষ এবং এরাপারে তাদের জুড়ি মেলা ভার। একটি চরিত্র থেকে অল্প আরেকটি চরিত্র হ'য়ে ওঠার সময় অভিনেতার চুখুয়াত যে বেশ (পোষাক)-ই বদলায়—তা কিন্তু নয়—আচার আচরণেও তারা আকাজক্ষ্য পরিবর্তন আনে। আবার কখনো কখনো একই বেশে অর্থাৎ পোষাক পরিচ্ছদে কোনো পরিবর্তন না এনেও নাচের তালে বা চলনের চঙে সামান্য পরিবর্তন এনে একই সঙ্গে অনেকগুলি চরিত্রের, যেমন—মেজাজী জেনারেল, ল্যাংড়া ভিথিরী বা তুলকি চালের মোটকাবণিকের—অভিনয় করতে সক্ষম। এই সব ব্যক্ত্যায়র কৌশল নাট্যকর্মীরা সচেতন প্রয়াসের মাধ্যমে আয়ত্ত করেছে, না বাস্তবের স্বাভাবিক প্রতিফলন স্বরূপে এসেছে—তা আজ আর বলা সম্ভব না হ'লেও দর্শকদের কম্যুনিকেন্ট করার পক্ষে এগুলি যে খুবই কার্যকরী তা বলাই বাহুল্য।

মশালচী বা কাঞ্চালিয়ার হাতের মশাল বা কত্রই যে ভাওয়াই-এ আলোক প্রদর্শক—তা আমরা আগেই দেখেছি। দেখেছি, অঘাষায়ের একনিষ্ঠ ভক্ত মশালচী কিভাবে প্রত্যেকটি নাটকীয় মুহূর্তে অভিনেতার মুখ

অভিনয় চাক্ষু্য করানোর উদ্দেশ্যে তার মুখের সম্মুখে এই মশাল ধরে এবং অভিনেতার সঙ্গে সঙ্গে মঞ্চ পরিক্রমণ করে। কাঞ্চালিয়ার ক্ষেত্রে এই মশালের ব্যবহার যে খুবই কার্যকরী তাও আমরা দেখেছি। অঙ্কিয়া—ভাওনাতেও এই ধরনের আলোকপাত লক্ষ্য করা যায়। আবার কুটিয়াট্টম বা কথাকলিতে—একটি ভিন্নভাবে হ'লেও—মশালের (প্রদীপের) অহুক্রম ব্যবহার আমরা লক্ষ্য করে থাকি। সেখানে নাটকীয় মুহূর্তগুলিতে অভিনেতা মুখ্য প্রদীপের কাছে নিজের মুখটা নিয়ে আসে—অর্থাৎ আধুনিক আলোক ব্যবস্থার স্পটলাইট ও ফ্লোয়াবের কাজ এই সব মশালের স্তূকোণলী প্রয়োগে সম্ভব হ'য়ে থাকে। নাটকীয় মুহূর্তস্থিতিতে মশালের নরম আলো অত্যন্ত লোকনাট্য আঙ্গিকের মত ভাওয়াইতেও যে কত কার্যকরী—তা যাঁরা ভাওয়াই দেখেননি তাঁদের পক্ষে উপলব্ধি করা শক্ত। তবে সমাজ-আর্থ-রাজনৈতিক পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে নোটকী, মাচ, খ্যাল, তামাশা ও যাত্রার মতই ভাওয়াইতেও আলোক-ব্যবস্থায় পরিবর্তন এসেছে। কতক পরিবর্তে তাই আজ অধিকাংশ ক্ষেত্রেই বৈজ্ঞানিক আলোক উৎস ব্যবহৃত হ'চ্ছে। পরিবর্তন অবশ্যাব্যবী, ফলে তা স্বীকার্য। তবে একথাও স্বীকার্য যে স্টাট—হোয়াইট ফুট লাইট, ওভারহেড ফ্লাডস বা পেট্রোম্যাক্স ল্যাম্পের এলোপাতাড়ি ব্যবহারে চমক মতই থাকুক না কেন নাটকীয়ত্ব নেই আদৌ। লোকনাট্যের উদ্যোক্তারা আজ একথা অস্বীকার করতে চলেছেন—এটা একই সঙ্গে খুবই দুঃখের এবং ক্ষতিকারকও।

উদ্যোক্তা ও অংশগ্রহণকারী শিল্পীদের সামাজিক স্তরভেদে ভাওয়াই এর গুণগত মানেও ভিন্নতা এসেছে। ভাবনগর ও বরোদায় ভাওয়াই অল্পশ্রিত হয় অধামায়ের মন্দিরে—নবরাত্রি উৎসবের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হিসাবে। এতে অংশ নিয়ে থাকেন সাধারণতঃ ব্রাহ্মণ এবং ক্ষত্রিয়রা। ফলে এদের ভাওয়াইয়ে কোনোরূপ স্থূলতা প্রশ্রয় পায়নি। অগ্নাদিকে চোদজনের এক একটি মলে—ভাওয়াই-এর পরিভাষায় টোলায় বিভক্ত হ'য়ে যেসব ভাওয়াইয়া গুহারাতেব গ্রামদেশে 'বেশ' পরিবেশন ক'রে বেড়ায়—মাটির সঙ্গে তাদের আন্তরিক যোগ। তাই এদের ভাওয়াই-এ সাধারণ মানুষের আশা-আকাঙ্ক্ষা ও কুচি দারুণভাবেই প্রশ্রয় পেয়েছে। গ্রাম্যতা তাই এর অঙ্গভূষণ। এতে ক'রে ভাওয়াই-এর সামাজিক মান নেমে এসেছে। উচ্চবর্ণের লোকেরা তাই এদের 'ভাড়া-ভাওয়াই' ব'লে গালি দেয়। তবে এই স্থূলতা ধর্মনিরপেক্ষ সমস্ত লোক-নাট্যেরই সামাজিক বৈশিষ্ট্য—তাই নোটকী, যাত্রা, তামিলনাড়ুর সাধুর নৃত্য এবং তামাশায়ও এই স্থূলতা লক্ষ্য করা যায়। আর এই স্থূলতাব কারণেই ভাওয়াই গুহারাতেব শিক্ষিত নাগরিকের কাছে এখনো অস্বাভাব্য ব'লে গেছে। শুধু তাই-ই নয়—এই শতাব্দীর প্রারম্ভে অনেক জানাওনী ব্যক্তিই

এর প্রত্যক্ষ বিকৃচ্চারণ করেন। রণছোড়ভাই উষ্মরাম ভাওয়াইকে সংস্কৃত করার উদ্দেশ্যে কয়েকখানি নতুন নাটকও লেখেন। রণছোড়ভাই ছাড়াও দলপতরাম, নরদাশঙ্কর, মণিভাই, নতুভাই, বিভন্ননর প্রমুখেরাও এই কাজে হাত দেন। সমাজের উপরিমহলের এই বিরোধ গুহ্যতার সাধারণ মানুষকে কিস্তি ভাওয়াই ছোট-বিমুখ করতে পারেনি—বরং এই বিরোধের সম্মুখীন হয়ে ভাওয়াইয়ারা বা তরগালা জাতির লোকেরা বা পেশাদারী শিল্পীর আরো নিম্নশক্তিতে ভাওয়াই-এর চর্চা ক'রে যেতে থাকেন। রাজস্থানে অবশ্য ভাওয়াই-এর কোনো বিকৃচ্চারণ হয়নি। যাইহোক, পার্সী থিয়েট্রিক্যাল কোম্পানীর ব্যাপক প্রদারে নাগরিক জীবন থেকে ভাওয়াই বিচ্ছিন্ন হ'য়ে পড়লে গুহ্যবাদের সাধারণ মানুষের নিম্নশ সম্পত্তি হ'য়ে সমগ্র গুহ্যরূপে তা পরম আদরের সঙ্গেই পোষিত হ'তে থাকে। আসলে লোকপ্রচলিত কোনো সংস্কৃতি—মাধ্যমের বিলুপ্তি আজ আর সম্ভব নয়। উল্লেখিত সংস্কারকরা এই ঐতিহাসিক সত্যটি ধরতে পারেন নি। তাছাড়া জন-সম্পর্করহিত হ'য়ে ভাওয়াই-এই সংস্কার সাধনে ত্রুটি হওয়ায় রণছোড়ভাইরা সফল হ'তে পারেন নি। তাই তাদের প্রচেষ্টায় পার্সী থিয়েট্রিক্যাল কোম্পানীর প্রচার প্রসার বাড়লেও ভাওয়াই-এর জনপ্রিয়তা কমেই আদৌ। ভাওয়াই-এর জনপ্রিয়তার সবচেয়ে বড় কারণ হ'লো এর ঐতিহ্যবাহিত অভিনয়রীতি এবং স্থানীয় বৈশিষ্ট্যে ভরপুর রঙ্গলোকী বিদূষ চরিত্রটি। দর্শকের নাড়ীজ্ঞান খুব টনটনে এই রঙ্গলোক। রঙ্গলোক হাত-কোঁতুকের চেটেয়ে ভেসে যায় তাই রণছোড়ভাইদের সর্বপ্রকারের সংস্কার প্রচেষ্টা। কাজেই পূর্ববৎ বহাল থাকে ভাওয়াই-এর মূল-প্রামাণ্যতা। আসলে মধ্যযুগের প্রভাব মুক্ত ক'রে আধুনিক যুগচেতনার বাহন হিসাবে অতি সম্ভাবনাময় এই ভাওয়াই-আঙ্গিকে নতুন প্রেরণাময়ী এবং প্রাণবন্ত তাৎপর্য আনার ক্ষেত্রে প্রয়োজন ছিল সত্যিকার সব প্রতিভার ছোঁচ এবং স্বতন্ত্রশীল সব ব্যক্তিত্বের আত্মসচেতন প্রচেষ্টার। অলঙ্কার আদৌ না ক'রে বলা যায়—এটা ছিলনা রণছোড়ভাইদের।

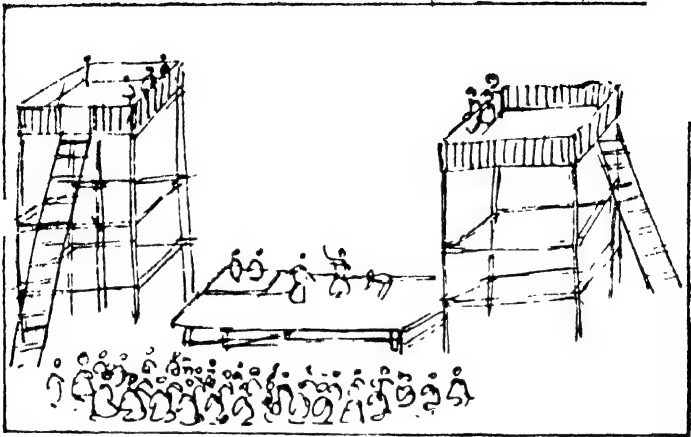
অন্যদিকে বঙ্গাখোল বা কল্লী দেশাই এই প্রতিভাময় ও আত্মসচেতন প্রচেষ্টারই জাহস্পর্শে কথাকলি ও তরত-নাট্যে এনেছেন যুগান্তকারী পরিবর্তন। ভাওয়াইতে তিনের দশকের আগে এইরূপ প্রচেষ্টা ছিল একেবারেই অল্পপলক। তিনের দশকে ভ্রমরর ভোজক স্বন্দরী আধুনিক গুহ্যরাতী নাটকের অভিনয় করেন ভাওয়াই আঙ্গিকে। ভাওয়াই-এর সংস্কারে বা এই আঙ্গিকটিকে যুগোপযোগী ক'রে তোলার ব্যাপারে ভোজক স্বন্দরীর এই পদক্ষেপ ছিল সত্যিই গুরুত্বপূর্ণ। ভোজক-স্বন্দরীর খ্যাতি মূলতঃ একজন শক্তিশালী নারীচরিত্রাভিনেতা হিসাবে। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে ভাওয়াই এর সেরা অভিনেতার প্রায় সকলেই নারী চরিত্রাভিনেতা। ভোজকস্বন্দরী

ছাড়াও মূলকর্টাদ বজ্রভ, লালুভাই ছোকরী এবং প্রাণসুখলাল নায়েক—এঁরা সকলে নারী চরিত্রাভিনেতা হিসেবেই বিখ্যাত। ভোজকসুন্দরী তাঁর নতুন নাটকেও নারী—চরিত্রে অভিনয় করেন। আধুনিক নাটকের উপস্থাপনায় ভাওয়াই আঙ্গিকের এই প্রয়োগ পয়বর্তীকালের দীনাগাঙ্গীরও আন্তরিক সমর্থন লাভ করেছিল। এই পদক্ষেপে অল্পপ্রাণিত হ'য়ে দীনাগাঙ্গী ভোজক-সুন্দরীর সঙ্গে যৌথভাবে প্রযোজনা করেন “মীনাগুর্জরী”। পাঁচের দশকের প্রথম দিককার এই প্রযোজনাটি ভাওয়াই-এর অধুনিকীকরণে একটি লাণ্ড-মার্ক হ'য়ে আছে। মীনাগুর্জরীর এই সফল প্রযোজনা থেকেই ভাওয়াই চর্চার দুটি স্পষ্ট ধারা চলে আসছে—একটিতে আধুনিক থিয়েটারের পরিচালকরা আধুনিক থিয়েটারের প্রয়োজনে এই আঙ্গিকের সম্ভাবনাময় প্রয়োগ চালিয়ে আসছেন। অন্যটিতে চেষ্টা চলছে ভাওয়াই-এর দুল-গ্রাম্যতা ও অশৈল্পিক দিকগুলি দূর করার। প্রথম ধারায় আছেন ভোজকসুন্দরী, দীনাগাঙ্গী, শান্তাগাঙ্গী এবং সঙ্গীত নাটক একাডেমী। এঁদের উল্লেখযোগ্য প্রযোজনাগুলি হ'লো—মীনাগুর্জরী (নাট্যকার-রসিকলাল পারিখ), জসমণ্ডান (নাট্যকার অধাহিত ঠাকুর) চন্দ্রবদন মেহতার হো-হোলিকা এবং আরামরাজ। অন্যধারায় আছেন গুজরাতের প্রাণসুখলাল নায়েক ও বিঠলদাস নায়েক এবং রাজস্থানের দেবীলাল সামর। ভিন্ন ভিন্ন উদ্দেশ্যে প্রবাহিত এই দুই ভিন্ন ধারা ভাওয়াই আঙ্গিকের মূল্যবান সম্পদ বয়ে এনে আধুনিক ভারতীয় নাট্যে তীব্র এক গতির সৃষ্টি করেছেন। আর সেই গতিবেগে ভর করে আমেদাবাদ ও বোম্বাইয়ের নাট্য পরিচালকরা ভাওয়াই নিয়ে বিভিন্ন সব পরীক্ষা-নিরীক্ষা চালিয়ে যাচ্ছেন। জাতীয়তাবাদী আন্দোলন এবং আমাদের থিয়েটারের মূল অহস্কানের আন্তরিক আগ্রহে ভাওয়াই ক্রমেই নবীকৃত হ'য়ে চলেছে।

ভাওয়াই-এর এই সংক্ষিপ্ত পরিচয় থেকে এটা স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে যে, মার্গী ও দেশী এই দুই স্বতন্ত্র রূপের ধারণা একেবারেই ভ্রান্ত। বরং এটাই সত্য যে এদের একটি অপবর্তিত পরিপূরক হ'য়ে উঠেছে। অন্যভাবে বললে বলা যায়—এরা একই বৃত্তের দুটি বৃত্তাংশ মাত্র। সাহিত্য ও সমাজের পরিবর্তনের সঙ্গে তাল বেধে খুব স্বাভাবিকভাবেই এদের মধ্যে পারস্পরিক লেন-দেন হ'য়ে চলেছে। নাট্যধর্মী ও লোকধর্মী শব্দটির পারস্পরিক সম্পর্কও অস্বল্প। বিভিন্ন সামাজিক স্তর বিজ্ঞানের সঙ্গে তাই এদের কোনো সম্পর্ক নেই। উদাহরণ স্বরূপ বলা যায় যে লিখিত সাহিত্যের অভাবে এবং সামাজিক স্তর বিজ্ঞানের নিরাপে ‘ছো’ অবস্থাই দেশী গোষ্ঠীভুক্ত। অথচ এর উপস্থাপন ভঙ্গী দারুণভাবেই নাট্যধর্মী। অন্যদিকে নবরাত্রি উৎসবে বাগারা ব্রাহ্মণ এবং রাজকুমারদের দ্বারা অভিনীত ভাওয়াই অর্চনার বিভিন্ন অষ্ঠানের সঙ্গে বৃদ্ধ থাকার সামাজিক দিক থেকে অবশ্যই মার্গী

ধর্মী কিন্তু শিল্পের বিচারে কখনোই নয়। আবার ভাওয়াইয়া কোলী ও কাংসারাজদের দ্বারা পরিবেশিত ভাওয়াই সামাজিক দিক থেকে অংশই দেশী শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। যাইহোক সবমিলিয়ে ভাওয়াইতে কিন্তু নাট্যধর্মী অপেক্ষা লোকধর্মীরই প্রাধান্ত। যদিও মঞ্চোপস্থাপনার অনেক উপকরণই আবার নাট্যধর্মী। অর্থাৎ আমাদের বিয়েটারকে লোকধর্ম এবং নাট্যধর্ম এই দুই স্পষ্টভাগে বিভক্ত করাটাও ঠিক হবে না। যদি হয়ও তাহ'লে শুধুমাত্র অধিকতর গুরুত্ব সম্পন্ন শৈলীটিরই স্বীকৃতি দেওয়ার জন্তে। তবে সে নামকরণের বা চিহ্নিত-করণের অর্থ এই হবেনা যে অল্পটির প্রভাব তাতে একেবারেই নেই। এই প্রসঙ্গে অমৃতলাল পানসারওয়ালার উক্তিটি উদ্ধৃত করে এ আলোচনার ইতি টানা যেতে পারে। পানসারওয়ালার মতে—‘এদের মধ্যে কোনো প্রত্যক্ষ সম্পর্ক নেই। কেননা শাস্ত্রীয় নাট্য উচ্চবর্ণের লোকেদের জন্তে আর লোকনাট্য একেবারেই সাধারণ মানুষের জন্তে। তবে একথাও সত্য যে আমরা একই ট্রেনের যাত্রী। শাস্ত্রীয় নাট্য প্রথম শ্রেণীর কামরায় চ’ড়ে আর লোকনাট্য তৃতীয় শ্রেণীর কামরায় চ’ড়ে ভ্রমণ করে। একটিতে কোনো গুলোবালি নেই, গরম, ঘাম বা তার গন্ধও নেই—আছে শুধু অনাবিল শান্তি। অল্পটিতে চেঁচামেচি, হৈ হুল্লোড় আর ঘামে ভরা শরীরেরই গন্ধ। একই ট্রেনের যাত্রী হ’য়েও এরা দুই ভিন্ন কামরায় আরোহী।’

## রাজস্থানের লোকনাট্য



### খ্যাল

বিংশ শতাব্দীর শেষপার্শ্বেও রাজস্থানে এত অধিক-সংখ্যক লোক-নাট্য আঙ্গিকের প্রচলন আছে যে ভারতীয় লোক-নাট্যের গবেষকেরা বিস্মিত না হ'য়ে পারেন না। রাজস্থান তথা ভারতীয় লোক-নাট্যের অত্যন্ত গবেষক ডঃ মহেন্দ্র ভানাবত শিল্প প্রক্রিয়াগত দিক থেকে রাজস্থানের এই বহু বিচিত্র লোক-নাট্যকে তিনটি ভাগে ভাগ করেছেন। এই শ্রেনীবিভাগটি খুবই সমীচীন। সেই অনুসারে রাজস্থানের সমস্ত লোক-নাট্যকে খ্যাল, স্বাগ ও লীলা এই তিন শ্রেণীতে বিভক্ত করা যায়।

প্রথমে এখানে খ্যালের আলোচনা করা যাক।

খ্যাল : খ্যাল লোক-নাট্যের একটি প্রকার। দীর্ঘদিন থেকে প্রচলিত রীতিতে লোকজীবনে পরিচিত ও জনপ্রিয় কাহিনী অভিনীত হ'য়ে লোক-জীবনের সঙ্গোষ বিধান করে যে লোক-নাট্য, তাকেই খ্যাল বলা হয়।

উদ্ভব এবং বিকাশ :

খ্যালের উৎপত্তি কিন্তু রাজস্থানে নয়। উত্তরপ্রদেশের আগ্রা অঞ্চলের আশে-পাশে খ্যালের প্রথম প্রচলন। যেখান থেকে খ্যাল পরবর্তীকালে রাজস্থানে

এসেছে। ঠিক কবে থেকে রাজস্থানে খ্যালের প্রচলন হলো—সে সম্পর্কে পণ্ডিতদের মধ্যে মতবিরোধ আছে।

(১) খ্রীঃপূর্বচতুর্থ নহটা মনে করেন মধ্যযুগে প্রচলিত রাস, চর্চরি, ফাও প্রভৃতি থেকেই খ্যালের উৎপত্তি।

(২) নহটাজী ‘দেশবন্ধু’ ২য় বর্ষ, ৭ম সংখ্যায় প্রকাশিত উদয়শঙ্কর শাস্ত্রীর একটি নিবন্ধ থেকে উদ্ধৃতি তুলে দিয়েছেন এবং প্রমাণ করার চেষ্টা করেছেন যে অষ্টাদশ শতাব্দীর প্রারম্ভে আগ্রার আসেপাশে নতুন এক কাব্যরীতি প্রচলিত ছিল, পরবর্তীকালে যার নাম হয় খ্যাল। ফার্সী ও উর্দু কাব্য-সম্পদের সমন্বয়েই যে খ্যালের সৃষ্টি এ বিষয়ে কোনোরূপ অনিশ্চয়তা নেই। নতুন নতুন বিষয় নিয়ে খ্যাল রচনা করা সকলের পক্ষে সম্ভব ছিল না। তবে আগ্রাতে প্রতিভাবান খ্যালকারদের নিজ নিজ দল ছিল। তখনো এদের মধ্যে প্রতিযোগিতাও অল্পমাত্রি হ’ত।

(৩) ভারতীয় লোক-নাট্যের সর্বমান্ব গবেষক শ্রীদেবীলাল সামর লিখেছেন—সপ্তদশ শতাব্দীতে আগ্রার নিকটে খ্যালের এক লোকধর্মী রীতির প্রচলন ছিল। এর ক্ষেত্র ছিল কেবলমাত্র কাব্যরচনা অথবা কোনো পৌরাণিক অথবা ঐতিহাসিক ব্যক্তিকে নিয়ে কাব্যরচনার মধ্যেই সীমাবদ্ধ। কাব্যের এই ধারাই অষ্টাদশ শতাব্দীতে রাজস্থানে এসে রঙ্গমঞ্চীয় খ্যালরূপে পরিবর্তিত হয় যা অজাবধি রাজস্থানের সাধারণ মানুষকে আনন্দ দিয়ে আসছে। প্রথমে ‘খ্যাল’ ছিল কল্পনা ও বিচার শক্তির সংমিশ্রণে উপজাত এক কাব্যশৈলী। কিন্তু যখন থেকে তা মঞ্চে অভিনীত হ’তে থাকলো তখন থেকেই তা খেল বা ‘খ্যাল’ নামক তামাশা হিসেবে পরিচিত হলো।

রাজস্থানে প্রচলিত খ্যাল আঞ্চলিক বৈশিষ্ট্যের দ্রুপ আঙ্গ নানাবিধ রূপ ধারণ করেছে। প্রত্যেকটি আঙ্গিক বা রূপের স্বাতন্ত্র্য খুবই স্পষ্ট। তবুও সাধারণভাবে এরা খ্যালেরই অন্তর্ভুক্ত। ঐতিহাসিক, সামাজিক, লৌকিক ও পৌরাণিক ঘটনাবলী প্রতিটি খ্যালেরই জনপ্রিয় বিষয়। বর্তমানে রাজস্থানে ২০ রকমের খ্যাল খুবই জনপ্রিয়। খ্যালগুলি হ’লো—

(১) মাচ কা খ্যাল, (২) তুরী-কলঙ্গী খ্যাল, (৩) কুচামণী খ্যাল, (৪) শেখাওয়াচী খ্যাল, (৫) নোটকা খ্যাল, (৬) মেওয়াড়ী খ্যাল, (৭) আলীবড় খ্যাল, (৮) কিমনগড়ী খ্যাল, (৯) রম্মত, (১০) জয়পুরী খ্যাল, (১১) কাঠপুতলীর খ্যাল, (১২) হাথরসী খ্যাল, (১৩) গন্ধর্বদের খ্যাল, (১৪) নাগোরী খ্যাল, (১৫) কড়া খ্যাল, (১৬) অভিনয় প্রধান খ্যাল, (১৭) কথাবাচন প্রধান খ্যাল, (১৮) চৌবোলা খ্যাল, (১৯) ঝাড়শাহী খ্যাল, (২০) দঙ্গলী খ্যাল। কয়েকটি উল্লেখযোগ্য কারণে এখানে শুধুমাত্র তুরী কলঙ্গী খ্যালেরই আলোচনা করা হ’লো।

তুরী কলঙ্গী খ্যাল : তুরী কলঙ্গী খ্যাল মাচকা খ্যালেরই অন্তর্ভুক্ত।



তবুও এর পদ্ধতিগত বৈশিষ্ট্যের দক্ষণ রাজস্থানে এটি আজও অল্পতম এক জনপ্রিয় লোকনাট্য আঙ্গিকরূপে প্রচলিত। শোনাধার তুখনসীর ও শাহজাদী এই খ্যালের স্রষ্টা। উভয়েই ছিলেন পবন পণ্ডিত এবং সিদ্ধপুরুষ। এদের একজন ছিলেন শিবের উপাসক এবং অস্ত্রজ্ঞ ছিলেন শক্তির। প্রায় ৩০০ বছর আগে এঁরা আবিষ্কৃত হয়েছিলেন। দিল্লী ও আগ্রার আসে-পাশে এঁরা বসবাস করতেন বলে মনে করা হয়।

ভূরী কলঙ্গীর প্রচলন বৈঠকী খাল হিসেবে। বৈঠকে বন্ধু মনোভাব নিয়ে যোগ দিত অনেক দল। গাওয়া হত দুই ধরনের গান, এক—শর্তাবীন, দুই মিলনাস্তক। প্রথম অংশের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট ছিল অংশগ্রহণকারী দলের হারজিতের প্রশ্রুতি। এতে প্রথম দল প্রশ্ন করত, অস্ত্রদল তার উত্তর দিত। প্রশ্নোত্তরে ভাষা ও স্বরসামা রক্ষা করার প্রয়োজনীয়তা ছিল। অনেকটা আমাদের তর্জাগানের মত। আর মিলনাস্তক অংশে হারজিতের কোনো প্রশ্ন নেই। ফলে এর সমাপ্তি ঘটতো খুবই অস্তরঙ্গ পর্ববেশে। শর্তিয়া বা প্রথম অংশের গানে যে দল ছেবে যায় তারা বিজয়ী দলের দাসত্ব স্বীকার করতে এমনকি কখনোই আর শাস্ত্রার্থ না করার প্রতিজ্ঞা দিতে বাধ্য থাকত। বৈঠকী খাল আজও অধিক মাত্রায় প্রচলিত আছে।

বৈঠকী খ্যালে নানাবিধ লাভগীয়া প্রয়োগ ও সেই প্রয়োগজনিত প্রতিযোগিতার প্রচলন থাকায় একে ‘লাভগী রাজীকে খ্যাল’ও বলা হয়ে থাকে।

বৈঠকী খ্যাল যখন থেকে মঞ্চে অহুষ্ঠিত হতে থাকলো তখন থেকেই এর নাম হয়ে গেল ‘ঘাচ কা খ্যাল’। ঘাই হোক, রাজস্থানে ভূরী কলঙ্গী খ্যালের প্রচলন ঘটে প্রায় দু’শো বছর আগে। প্রথমদিকে চিতোর এবং বোহাগাতে এর আয়োজন করা হয়। বর্তমানেও এখানে ভূরী কলঙ্গীর প্রচলন আছে এবং চিতোর ভূরীর এবং বোহাগা কলঙ্গীর আখড়ার জন্ম বিখ্যাত।

ভূরী কলঙ্গীর মঞ্চ : ভারতীয় মঞ্চের ক্ষেত্রে ভূরী-কলঙ্গীর মঞ্চ নানাদিক দিয়ে বিশেষভাবে গুরুত্বপূর্ণ। বিশাল বাড়ি বা প্রাসাদের অল্পরূপে এই মঞ্চ নির্মিত হয়। কোথাও কোথাও এই সব প্রাসাদ নির্মিত হয় ১২ থেকে ২০ ফুট উঁচুতে। নানা রকম রঙের ফুল, পাতা, কাগজ এবং কাপড় দিয়ে এই প্রাসাদ নয়নাভিরাম করে সাজানো হয়। রাজস্থানী স্থাপত্যের সমস্ত বৈশিষ্ট্যই খুবই স্পষ্ট রূপে ধরা পড়ে এই প্রাসাদগুলিতে। প্রাসাদগুলি নির্মিত হয় সাধারণতঃ রাগীদের জন্মে। কোনো খ্যালে যদি দু’জন রাগী থাকে তবে তার অভিনয়ের জন্মে একই রকমের দু’টি প্রাসাদ তৈরী করা হয়। এদের সংলগ্ন করে মাটি থেকে প্রায় পাঁচ ফুট উঁচু করে তৈরী করা হয় প্রধান মঞ্চ যেখানে ভূরী-কলঙ্গীর অভিনয় হয়। প্রাসাদ বা মহল থেকে মুখ্য মঞ্চে নেমে আসার জন্মে বাঁশের সিঁড়ি বা মই লাগানো থাকে। সংস্কৃত গান ধরে রাগী চরিত্রাভিনেতার এই

পথেই মকাবতরণ ঘটে। মুখ্য মঞ্চের দৈর্ঘ্য সাধারণতঃ প্রোস্থের দেড়গুণ। মুখ্য-মঞ্চের এক কোণে আখড়া বা দলের নিজস্ব ঝাণ্ডা লাগিয়ে দেয়া হয়। অল্প তিন কোণে থাকে মশাল। এই মশাল তিনটিই তুরী-কলঙ্গীর অভিনয়ে আলোর জোগান দিয়ে থাকে। মঞ্চের এক জায়গায় একখানি টুল থাকে। টুলটি উদ্ভাটনের আসন হিসেবে নির্দিষ্ট থাকে। মুখ্যমঞ্চের সামনে অথবা বাম দিকে ছোটো আর একটি মঞ্চ তৈরী করা হয়। তুরী-কলঙ্গীর ভাষায় এটি 'লঘু মঞ্চ'। লঘুমঞ্চে আসন নেয় বাজনদার ও গায়কেরা।

যেখানে তুরী-কলঙ্গীর অভিনয় হবে, সেখানে প্রায় একমাস আগেই একটি খুঁটি পুঁতে দেয়া হয়। খুঁটিটির মাথায় থাকে দলের ঝাণ্ডা আর গায়ে লাগানো হয় একখণ্ড কাগজ। কাগজখানিতে অভিনয় সংক্রান্ত যাবতীয় তথ্যাদি লাবনীর আকারে লিপিবদ্ধ থাকে। এটি আসলে ঐ দলের বা অহুষ্ঠানের প্রচারপত্র বা বিজ্ঞাপনের কাজ করে থাকে। কখনো কখনো এই সব লাবনী গ্রামে গ্রামে গেয়ে গেয়ে প্রচার করতেও দেখা যায়। এইরূপ প্রচারে প্রদর্শনের দিন পেরিয়ে গেলে বিপক্ষ দল লাবনী তৈরী করে গালি-গালাজ দিতে থাকে।

তুরীকলঙ্গীর দলগুলির মধ্যকার সম্পর্ক একেবারেই বিরোধাত্মক। ফলে এই খ্যালের অহুষ্ঠানের আয়োজন হ'লেই বিপক্ষ দল তা বিগড়ে দেয়ার জন্তে সবরকমের চেষ্টাই করে। কখনো কখনো ঠিক পাশেই তারা খ্যালের আয়োজন করে। আবার কখনো বা একই জায়গাতেই দুই এক দিন আগে পিছে খ্যাল শুরু করে দেয়। কখনো কখনো দর্শকদের মধ্যেও নানারকম হাঙ্গামা সৃষ্টি করা হ'য়ে থাকে। এমনকি শুয়ের ছেড়ে দিয়েও অহুষ্ঠান পণ্ড করার চেষ্টা চলে। অনেক সময় বিপক্ষ দলের যারা দর্শক হ'য়ে হাঙ্গামা সৃষ্টি করে তাদের সঙ্গে অভিনেতাদের সরাসরি বাকবিতণ্ডা চলে। বলাই বাহুল্য এই সময়ে যে সব শব্দ ব্যবহৃত হয় তা ভক্তজনের অবশ্যযোগ্য নয়।

যাই হোক জাঁকজমকপূর্ণ চমৎকারিত্ব এই খ্যালের অন্ততম চারিত্র্য-বৈশিষ্ট্য। রাজা সম্পূর্ণ রাজকীয় কার্যদায় মঞ্চে আসে। রাজকীয় পোশাক প'রে ঘোড়ায় চড়ে দর্শকদের মধ্য দিয়ে রাজা ডান হাতে ছড়ি বা চাবুক এবং বামহাতে খোলা তরবারি নিয়ে রাগীকে সঙ্গে নিয়ে সমবেতভাবে কখনো বা পৃথকভাবে গান গাইতে গাইতে মঞ্চে আসে। গানের মাধ্যমেই তারা নিজেদের নাম, ধাম, প্রতাপ ও বংশ পরিচয় জানিয়ে দেয়। তারা মুখ্য মঞ্চে এসে অভিনয় শুরু করে। গান গেয়ে নৃত্য-মুদ্রার সঙ্গে তারা নিজেদের স্থান পরিবর্তন করে। সানাই, নাকাড়া এবং নাংকো গানের সঙ্গত করে। তুরী-কলঙ্গীর খ্যালে দোহারকি-দারদের ভূমিকা খুবই গুরুত্বপূর্ণ।

তুরী-কলঙ্গীর প্রবর্তকরা তুরীকে 'এম্' এবং কলঙ্গীকে শক্তির প্রতীক স্বরূপ উল্লেখ করে এর সঙ্গে সংশ্লিষ্ট করে গেছেন ভারতীয় অধ্যাত্মবাদ। ফলে জীবাত্মা

ও পরমাখ্যাঃ আন্তরঙ্গসম্পর্কের বিশ্লেষণ ও প্রতিষ্ঠাই এর অগ্রতম লক্ষ্য।

রাজস্থানের তুরী খালের প্রথম আখড়া তৈরী হয় চিতোরের। এর উত্তোজনা ছিলেন সহোদ্র সিংহ। মজার ব্যাপার হ'লো এই যে এই সিংহজী ছিলেন একজন গোড়-ব্রাহ্মণ। সিংহজার পর তুরী খালের চর্চায় আত্মনিয়োগ করেন—ক্লগচাঁদ, ছোটলাল, খেমচাঁদ, চম্পালাল। এরা অসংখ্য খ্যাল এবং লাংগী রচনা ক'রে তার অভিনয়-মাধ্যমে চিতোর অঞ্চলের সাধারণ মানুষের নাট্য শিপাসা দূর করেছে। বর্তমানের শ্রেষ্ঠতম ওস্তাদ হ'লেন চৈনরাম।

আর কলঙ্গী খালের প্রচারকদের মধ্যে বিখ্যাত হ'লেন ঘোঙ্গুর হমীদবেগ এবং খোজাখালী। তুরীকলঙ্গীর সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য বিষয় হ'লো এই যে কলঙ্গীর সর্ধকরা প্রায় সবলেই মুসলমান।

বাইহোক, চিতোর, ঘোঙ্গুর, পাটন, বসী, নিয়াহেড়া কুকুংবর, খাওয়া, জয়পুর, আজমীর, কনেরা প্রভৃতি স্থানে তুরী কলঙ্গীর অনেক আখড়া খুবই জনপ্রিয়।

## রাসধারী

রাসধারী বলতে আমরা সাধারণতঃ ব্রজের রাসলীলার পরিচালক সংগঠককেই বুঝে থাকি। এরা সকলেই কুলীন ব্রাহ্মণ এবং বনভ গোষ্ঠীর বৈষ্ণব পরিবারের লোক। ঋগদ-গীতিতে এদের জন্মগত অধিকার। বনভচার্য—প্রবৃত্তিত বৈষ্ণবধর্ম প্রসার লাভ ক'রলে ব্রহ্মভূমির বিভিন্ন বৈষ্ণব মন্দিরে কৃষ্ণজীবনের বিভিন্ন ঘটনা অভিনীত হ'তে থাকে। কৃষ্ণজীবনের সেই সব বিচ্ছিন্ন ঘটনা কালক্রমে পরিমার্জিত হ'য়ে রাসলীলার মত অমন এক নাট্য—আত্মিকে পরিণত হয়। যদিও আত্মিকের দিক থেকে রাসলীলা লোক-নাট্য তবুও ঋগদ-গীতির সঙ্গে প্রচলিত নটবরী ধরণের নৃত্যও রাসলীলার প্রয়োজনে প্রযুক্ত হ'য়েছে। রাসলীলায় রাধা, কৃষ্ণ বা অগ্নাগ চরিত্রে রূপদানকারীদের বলা হয়—‘সরুগ’। উচ্চ-ব্রাহ্মণ বংশের বালকরাই কেবলমাত্র সরুগ হওয়ার অধিকারী। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই এরা আবার রাসধারীদের নিকট আত্মীয়। যারা প্রধান প্রধান চরিত্রে অবতীর্ণ হয় তারা প্রচলিত রীতি অনুসারে বিভিন্ন সব আচার অনুষ্ঠানের মধ্য দিয়েই বেড়ে ওঠে। সরুগদের নাচগানের চর্চা করতে হয় কঠিন অধ্যবসায়ের সঙ্গেই। তাছাড়া শাস্ত্রীয় অনুষ্ঠানের মধ্য দিয়ে বৈষ্ণবধর্মে দীক্ষা নিয়ে নিষ্ঠার সঙ্গে তার পালনেও একনিষ্ঠ থাকতে হয় তাদের।

প্রথমদিকের রাসলীলা ছিল মন্দিরের মধ্যেই সীমাবদ্ধ। ক্রমে তার বন্ধন-মুক্তি ঘটে। বিশেষ বিশেষ বৈষ্ণব পরিবারের নিয়ন্ত্রণে মন্দিরের রাসলীলা-মণ্ডলী তাদের বাড়িতে গিয়েই লীলা প্রদর্শন করতে থাকে। নাথদ্বারের

শ্রীনাথজী মন্দির বৈষ্ণবদের অগ্রতম প্রধান তীর্থক্ষেত্র। তাই রাজস্থানে প্রায়ই সমাগম ঘটতো ব্রজের রাসলীলা মণ্ডলীগুলির। সঙ্গীত-চর্চায় রাজস্থানী বৈরাগীরা ছিল আন্তরিকভাবেই আগ্রহী। সঙ্গীতের চর্চায় তাদের আনন্দ ও নৈপুণ্য সর্বজন-স্বীকৃত। ভক্তদের ঘরে ঘরে ভক্তিমূলক গান গেয়েই তাদের জীবিকা নির্বাহ হ'ত। ফলে রাসলীলা খুব সহজেই তাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করতে পারলো। পরম উৎসাহে তারা 'রাসলীলায় যোগ দিল এবং লীলার উন্নতিতে এক উল্লেখযোগ্য ভূমিকা পালন ক'রলো। সঙ্গীতে ও অভিনয়ে অনায়াস দক্ষতার স্বরূপ ব্রজের রাসলীলায়ও এদের সাহায্য মিলেছিল। অচিরেই তারা ব্রজের লীলাতেও বেশ গুরুত্বপূর্ণ স্থান দখল ক'রে নিল। এর ফলে ব্রজের রাসধারীরা ঈর্ষান্বিত হ'য়ে ওঠে। ফলে তাই হ'লো—যা হবার ছিল; রাজস্থানী বৈরাগীরা ব্রজের লীলা-মণ্ডলীগুলি থেকে একে একে বহিষ্কৃত হ'লো।

রাজস্থানী-বৈরাগীরাও চূপচাপ মেনে নিল না এটা। তারা সকলে সংগঠিত হ'য়ে একেবারে নিজেদেরই জগতে স্বতন্ত্র এক রাস-আদিকের সৃষ্টি ক'রলো। এই ধরনের প্রথম রাসলীলা-মণ্ডলীটি হয় রাজস্থানের ফুলেরা অঞ্চলে। সে প্রায় একশো বছর আগেকার কথা। শ্রীমতিলাল ছিলেন রাজস্থানের এই ঐতিহাসিক রাস-মণ্ডলীটির প্রতিষ্ঠাতা ও প্রথমসারির শিল্পীদের একজন। সেখান থেকেই ফুলেরা অঞ্চল—বিশেষ করে বোজদি গ্রামখানি রাজস্থানী রাসলীলার পাঠস্থান হ'য়ে ওঠে।

অচিরেই রাজস্থানের বিভিন্ন সব বৈষ্ণব-মন্দিরকে কেন্দ্র ক'রে বেশ কিছু সংখ্যক রাসলীলা—মণ্ডলী গড়ে ওঠে। মন্দির চত্বরে ও মন্দিরের হ'য়ে বিভিন্ন ভক্তের বাড়িতে এই সব মণ্ডলী নিয়মিতভাবেই লীলা প্রদর্শন ক'রে বেড়াত। এই প্রসঙ্গে কিষাণগড়, জয়পুর, ভরতপুর, কোটা, নাথদার এবং কাঁকরোলীর বৈষ্ণবমন্দিরের নাম করা যেতে পারে। এই সব মন্দির সংশ্লিষ্ট রাসলীলা মণ্ডলী ধর্মমূলক বিভিন্ন আচার-আচরণ বেশ প্রচার সঙ্গেই পালন ক'রতো। কিন্তু ব্যবসায়িক ভিত্তিতে গড়ে ওঠা রাসমণ্ডলীগুলি ছিল ধর্মীয় আচার-আচরণ থেকে একেবারেই মুক্ত। প্রথমদিকে এই ব্যবসায়িক মণ্ডলী-গুলিরও উদ্দেশ্য ছিল বৈষ্ণব ধর্মের প্রচার। কিন্তু অচিরেই সেই উদ্দেশ্য থেকে বিচ্যুত হ'য়ে এগুলি সহজ আনন্দদানের বাহন হ'য়ে ওঠে। রাজস্থানের মন্দির সংশ্লিষ্ট মণ্ডলীগুলিও শুধুমাত্র ব্রাহ্মণদের মধ্যে থেকেই 'স্বল্প' নির্বাচনের প্রচলিত রীতি ত্যাগ ক'রলো। ব্যবসায়িক মণ্ডলীগুলি তখন আরো একধাপ এগিয়ে গেল। এরা তখন কৃষকবিত্ত ছাড়াও অন্যান্য উৎস থেকে বিষয় সংগ্রহ করতে থাকে। আর সঙ্গে সঙ্গে লীলা করার অধিকার শুধুমাত্র ব্রাহ্মণদের মধ্যেই সীমাবদ্ধ না রেখে বিভিন্ন সম্প্রদায়ের মধ্যে ছড়িয়ে দেয়।

এই ভাবেই চোলা, মিরানী, সরগদা, ভাট, রাওত, রব প্রভৃতি পরম্পরাগত ভাবে প্রতিষ্ঠিত ও পরিচিত লোকশিল্পী গোষ্ঠিগুলি সত্ত্ব-প্রচলিত এই নাট্য-মাধ্যমটির চর্চায় অধিকার লাভ করে।

সত্ত্বপ্রচলিত রাসধারীতে এই পেশাদারী লোকশিল্পীদের স্বীকৃতি নানা দিক থেকে ছিল গুরুত্বপূর্ণ। এদের শৈল্পিক নৈপুণ্য রাসধারীকে স্বীকৃতিযোগ্য একটি মানে পৌছে দিতে সাহায্য করে। ঐতিহ্যবাহী রাসলীলায় এই বৈপ্লবিক পরিবর্তনের দক্ষন কৃষ্ণ সংস্কৃতি আর বেশিদিন রাজত্ব করতে পারেনো না। রামের জীবন ও তার সঙ্গে সম্পর্কিত অস্ত্রাঙ্ক কাহিনীও এদের দারুণভাবে উৎসাহিত করে। করে যে—তার সবচেয়ে বড় প্রমাণ হ'লো—এই ধারায় অভিনাত প্রথম নাটকটির বিষয় ছিল রামচন্দ্রেই জীবন। রাসধারীর অর্থ এমন একজন ব্যক্তি যে রাসলীলার পরিচালক এবং সংগঠক। কালক্রমে শব্দটির এই প্রচলিত অর্থও পরিবর্তন এলো। তখন একজন ব্যক্তির পরিবর্তে সমগ্র নাট্য-স্রষ্টাটিকে রাসধারীরূপে প্রচলিত হ'লো। উদয়পুরের 'ভারতীয় লোককলা মণ্ডল'-এর গবেষণা থেকে এই ধারণা জন্মে যে—এই রীতির নাটক প্রথম প্রচলিত হয় রাজস্থানের ফুলেরা, রোজদি এবং জয়পুর অঞ্চলে।

শাস্ত্রায় কাঠামো থেকে বেরিয়ে আসাটাও ছিল রাজধানীতে সংঘটিত আরেকটি উল্লেখযোগ্য পরিবর্তন। পরিবর্তিত এই রাসলীলায় রাসধারীতে প্রথমাবধি প্রচলিত শাস্ত্রায় চর্চের নটবরী নৃত্য কিন্তু বেশ যত্নের সংস্কারেই প্রযুক্ত হ'তে থাকে। তবে মূল রাসলীলার সঙ্গে সাদৃশ্য বজায় রাখার উদ্দেশ্যে অভিনয়ের ক্ষেত্রেই কৃষ্ণ জীবন সঞ্চলিত একটি বা দুটি পাটনা পরিবেশিত হ'তে থাকে। এই পরিবর্তিত রাসধারী পূর্বোক্তেই এলাকায় প্রায় পঞ্চাশ বছর ধরে জনপ্রিয় থাকে। পরবর্তীকালে অবশ্য রামের জীবনের সঙ্গে সম্পর্কিত নামজো নাগবন্তী, মোবদ্বদ প্রভৃতি উপকাহিনীও এতে অভিনীত হ'তে থাকে। এই সময়ে পরিবর্তিত রাসধারী মূল রাসধারীর চেয়েও জনপ্রিয়তা লাভ করেছিল। আচার-নিষ্ঠ গোড়া কৃষ্ণ-সংস্কৃতি থেকে সরে এলে ধর্মনিরপেক্ষ ও সামাজিক কাহিনীকে বিষয় করার রাসধারী দর্শকদের কাছে খুবই আকর্ষণীয় ও আনন্দজনক হ'য়ে ওঠে। এই সময়ে শৌখিন নাট্যকর্মীরা এবং জনসাধারণের ভিতরকার প্রতিভাসম্পন্ন ব্যক্তিরাও রাসমণ্ডলীতে কাজ করার সুযোগ পায়।

এইভাবেই বেশ ব্যাপকভাবে শখের রাসধারীর প্রাদুর্ভাব ঘটে—বিশেষ করে মারওয়াড়ার দিকে। রাসধারীর এই শৌখিন চর্চা অচিরেই মারওয়াড়ের আশপাশের ঝকুনও ছড়িয়ে পড়ে। ফুলেরা, রোজদি, খোড়, পাওয়া প্রভৃতি অঞ্চলের ভ্রাম্যমান ও পেশাদারী রাসধারীর দলগুলি দ্বারা স্বায়ত্তভাবে—বিচিত্র বিষয়ের এই রাসধারী অভিনয়ের ক্ষেত্রে—নিজস্ব দল গড়ায় দারুণ উৎসাহ দেখা গেল। এই কারণেই রাজস্থানের এই নতুন রাসধারীর প্রচার

## খ্যাল

প্রতিষ্ঠার পৰিকল্পনা হ'য়ে ওঠেন কুলেবর মাঠার মতিলাল, রতনপুরের কালু এবং ডেরা চৌলী আর বারওয়ারের পাওরা প্রামের মূলধনী, গণেশদাস বৈরাগী ও কুশল ভীল। উপরন্তু এরা আজ অবধি রাসধারীকে বারা টিকিঙ্ক রেখেছে তাদের ক্ষত্রেও পথ পরিচালন ক'রে গেছেন। আজকের বিখ্যাত রাসধারী অজিনেতাধের মধ্যে গব্বারাম বৈরাগী, লক্ষ্মীনারায়ণ মাও, লছমন বৈরাগী, নাপকী রামকী নাই, বোপলাল চৌলী ও ঠাকুর দাখী অন্ততম।

বহিঃ পৰ্যাপ্ত তথ্যাদি এখনো আমাদের অনাবস্ত তবুও এই সংক্ষিপ্ত ইতিহাস থেকে আমরা একা বেশ জোরের সঙ্গেই বলতে পারি যে রাসধারীই রাজস্থানের প্রাচীনতম লোকনাট্যগুলির মধ্যে অন্ততম। 'ভারতীয় লোক কথামণ্ডল'-এ সংরক্ষিত তথ্যাদি থেকে এব্যাপারটিও খুবই স্পষ্ট হ'য়ে প'ড়ে যে রাজস্থানের পরবর্তীকালের কুচামনি-খ্যাল, চিড়াওরী-খ্যাল, কিষণগড়ী খ্যাল, ও আলীবক্সী-খ্যাল এই রাসধারী দ্বারা দ্বাৰ্জ্যভাবে প্রভাবিত। রাস-ধারীর সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ দিক হ'লো—একেবারে প্রথমদিকেও তা ছিল পেশাদারী এবং কেবলমাত্র পেশাদারী শিল্পীরাই এতে অংশ নিতে পারতো। প্রথমে জয়পুরেই এই পেশাদারী রাসধারী দীর্ঘদিন বাবৎ বর্তমান ছিল। পরের দিকে বিভিন্ন স্থানে এই ধরনের পেশাদারী রাসমণ্ডলী গ'ড়ে ওঠে। কলে পরবর্তী কালে পালী, জোড়পুর, খোদসেনেরাও এই সব এলাকা পেশাদারী রাসধারীর কেন্দ্র হ'য়ে ওঠে। তুলনামূলকভাবে সামাজিক দিক থেকে একটু অধিক কুশীল বৈরাগী সাধু-সন্তেরা খুব সহজেই চৌলী, মারাগী, মাগধা, ভাট ও রবেদের মধ্যকার প্রতিভাবান শিল্পীদের সংগঠিত করতে পেরেছিল। তজবাসে রাসধারী—ব্রাহ্মণদের যে ভূমিকা সেই একই ভূমিকা পালন কোরতো রাজস্থানী রাসধারীর এই বৈরাগীরা। প্রথমদিকে প্রধান প্রধান স্বরূপে কেবলমাত্র এদের ছেলেরাই অবতীর্ণ হ'তে পারতো। অজান্তে বর্ণ বা গোষ্ঠীর ছেলেদের যে একেবারেই প্রবেশাধিকার ছিলনা--তা কিন্তু নয়, তবে তারা কেবলমাত্র সৌণ-স্বরূপের বেশ নিতে পারতো। আভাবিক ভাবেই রাজস্থানে প্রথমদিককার এই রাসধারীর পরিচালক সংগঠক ছিল এই বৈরাগীরাই। এরাই তখন বিভিন্নস্থানে নিজেদের বর্ত্তমানীনে বিভিন্ন সব রাসমণ্ডলী গ'ড়ে তুলেছিল। এইসব বৈরাগীদের দ্বারা পরিচালিত রাসধারীর প্রধান পুরুষ ছিলেন কুলেবর মাঠার মতিলাল। রোজদিতে বসবাসকারী তাঁর শোষ্ঠীর বৈরাগীরাও তাঁরই পথ অনুসরণ করেছিল। আজও রোজদিতে এই শ্রেণীর রাসমণ্ডলীর দেখা পাওয়া যায়। শুধুমাত্র রাজস্থানেই নয়, রাজস্থানের বাইরেও এদের পসার বেশ ভালো। পুরণো মেওয়ার কাপাসন এলাকাতেও এই শ্রেণীর রাসধারী দেখা যায়। আজকের কাপাসনের রাসধারীর খ্যাত শিল্পীরা হ'লেন—সঙ্গণভাট, ছুনজী এবং নন্দলাল।

তাঃ লোকনাট্য—৪

এই পেশাদারী রাসধারীর হলগুলি রাজস্থানের প্রায় সর্বত্রই তাদের নাটক প্রদর্শন ক'রেছিল। ফলে অচিরেই সর্বত্র তারা বেশ জনপ্রিয় হ'য়ে ওঠে। সে সময়ে রাজস্থানের অগ্রাগ্র লোক-আঙ্গিক জনসংস্কারণের মধ্যে তেমন একটা সমাদর লাভ করতে পারেনি। তবে বীকানীরে রম্মত, শেখাওটীর চিড়াওয়া খ্যাল এবং লচ্ছীরামের কুচামনী খ্যালের আত্মপ্রকাশ ঘটে অবশ্য আরো পরের দিকে। ইন্দুরটাদ ও নআরাম গোড়ের যৌথ প্রচেষ্টায় প্রচলিত হাথরসের নোটকীর প্রচলন হয় এই শতাব্দীরই গোড়ার দিকে। জমাটি নাট্যঘটনা, গান ও আকর্ষণীয় আমোদ উপকরণের দক্ষণ রাজস্থানের সাধারণ মানুষ হাথরসের নোটকীর দিকে খুব সহজেই আকৃষ্ট হয়ে পড়ে। ফলে অচিরেই তা রাজস্থানের জনমানসের নিকট আত্মীয় হ'য়ে ওঠে। রাজস্থানের সীমান্ত এলাকা চিড়াওয়া ও শেখাওটা এসবের দ্বারা দারুণভাবেই প্রভাবিত হ'য়ে প'ড়েছিল। ফলে নালুহাম দুলাজী ও উজিরা তেলির নেতৃত্বে নতুন এক নাট্য আঙ্গিকের আবির্ভাব ঘটে। বীকানের ও জয়সলমীরের রম্মতেরও রাসের অনুরূপ এক দীর্ঘ ইতিহাস আছে। তবে পেশাদারী নাট্যহিসেবে রম্মতের উন্নতির কোনো লক্ষণই দেখা গেল না। বীকানেরের শকদীপী ব্রাহ্মণরা পুর্কর্ণদের নিয়ে এক ধরণের অপেশাদার অভিনয়ের ব্যবস্থা ক'রতো। এতে ক'রে অবশ্য সঙ্গীতকার, নৃত্যকার এমনকি কবিরাস তাদের নিজেদের প্রকাশ করার এক ব্যাপক সুযোগ লাভ ক'রেছিল। রাসধারী ও চিড়াওয়া খ্যালের সঙ্গে এই রম্মতের কোনোই সম্পর্ক নেই। রম্মত প্রথমাধিই যেমন অপেশাদার তেমনি আবার খুবই অগোছালো।

কুচামনের লচ্ছীরামের উৎসাহ অনুপ্রেরণায় কুচামনি খ্যালের প্রবর্তন হয়। রাজস্থানের খ্যালের মধ্যে এই কুচামনি খ্যালের প্রবর্তন হয় সবচেয়ে শেষে। রাজস্থানের সাংস্কৃতিক ইতিহাসের সঙ্গে এর যোগ-বড় গভীর নয়। এক সময়ে কুচামনে রাসধারীর অত্যন্ত জনপ্রিয়তার দক্ষণ কুচামনী খ্যাল রাসধারী দ্বারা দারুণভাবে প্রভাবিত হ'য়েছিল।

শেখাওটের চিড়াওয়া খ্যাল কুচামনের কুচামনী খ্যাল এবং দক্ষিণ-পশ্চিম রাজস্থানের ভাওয়াই খ্যাল তাদের অত্যন্ত জটিল আঙ্গিক মধ্যেও প্রথমাধি পেশাদারী। তবে রম্মত ও চিতোরের তুরাকলজী খ্যাল কখনোই পেশাদারী-রূপে নিজেদের প্রতিষ্ঠা করতে সক্ষম হয় নি। অত্বেদিকে কোনো পেশাদারী দলও তাদের অবলম্বন করে জীবিকা-নির্বাহের চেষ্টা করেনি।

অত্বেদিকে আবার পেশাদারী রাসধারীর জনপ্রিয়তায় অনেক নাট্যদল অপেশাদারী ভাবে রাসধারী প্রদর্শনের মাধ্যমে অবসর বিনোদনের ও সাধারণ মানুষকে আনন্দদানের ব্যাপারে উৎসাহী হ'য়ে উঠেছিল। উদয়পুর, কানোদ, কাপাসান, নাথবার, চিতোর, আজমীর, বিস্তয়ার কিবাগগড়ের এই জাতীয় শৌখিন নাট্যদলগুলি রাসধারী প্রদর্শনে বেশ সুনাম অর্জন ক'রেছিল।

‘রাসধারী খ্যালকে সাধারণভাবে আবার দু’ভাগে ভাগ করা যায়—

(১) ভাওরাই, গবরী ও রাসধারী,

(২) তুরাকলঙ্গী, রসত, অলবঙ্গী ও চিড়াওরীখ্যাল।

প্রথমভাগের খ্যালগুলি দ্বিতীয়ভাগের খ্যালগুলি থেকে প্রাচীন। ভাওরাই, গবরী ও রাসধারী অভিনীত হয় সমস্ত ভূমিতে কিন্তু রসত, তুরাকলঙ্গী, চিড়াওরী এবং অলবঙ্গী খ্যাল অভিনীত হয় অপেক্ষাকৃতভাবে উচ্চ কোনো বাঁধামঞ্চে। প্রথমভাগের খ্যালগুলিতে চাঁদোয়া বা অন্ত কোনোরকম মঞ্চোপ-করণের প্রয়োজন হয় না। কিন্তু দ্বিতীয় শ্রেণীর খ্যালগুলির ক্ষেত্রে বিবিধ রকমের মঞ্চসজ্জার প্রচলন আছে। প্রথম শ্রেণীর খ্যালগুলিতে দর্শকমণ্ডলী অভিনয়ক্ষেত্রে ঘিরে তার চারদিকেই আসন নিতে পারে কিন্তু দ্বিতীয়শ্রেণীর খ্যালগুলির অভিনয়-দর্শনে দর্শক বসে বাঁধা মঞ্চে তিনদিকে। প্রথম শ্রেণীর খ্যালগুলির পরিবেশনে ঢোলক, ঢোল এবং মাঙ্গলের ভূমিকা খুব বেশি এবং দ্বিতীয় শ্রেণীর খ্যালে প্রধান বাঁধাবন্ধ হ’লো নাকাড়া। প্রধানতঃ নাকাড়ায় জন্মেই দ্বিতীয় শ্রেণীর প্রায় সব খ্যালেই লাঘনী, চৌবোল, দুবোল, বাহরেতবীল প্রভৃতি ছন্দ ব্যবহৃত বা প্রযুক্ত হ’য়ে থাকে।

রাসধারী খ্যালের সঞ্চালন : যেহেতু উচ্চ ক’রে মঞ্চ-বাঁধার কোনো চল নেই, সেইহেতু কিছু লোক মিলিত হ’তে পারে, গ্রামের এমন যেকোনো সমস্তল মিলনক্ষেত্রেই রাসধারী পরিবেশন করা যেতে পারে আর তখন বাড়ীর ছাদ, গাছের ডাল বা অভিনয় ক্ষেত্রের পার্শ্ববর্তী যে কোনো উচ্চ জায়গাতেই দর্শক সাধারণ আসন গ্রহণ করতে পারে। নিকটবর্তী যে কোনো পাকা-বাড়ি বা কুঁড়ে ঘর নেপথ্য গৃহ-হিসেবে ব্যবহৃত হ’য়ে থাকে। রাসধারীতে কোনোপ্রকার মঞ্চ সজ্জারই চল নেই। অভিনেতারা সকল সময়ই নড়াচড়া করে। কোনো সময়েই এক জায়গায় স্থির দাঁড়িয়ে থাকে না। একজায়গায় স্থির দাঁড়িয়ে থাকলেও বৃত্তাকার রঙ্গস্থলে চারিদিকেই বসে দর্শকদের দেখতে খুবই অসুবিধে হয় আর ঠিক একই কারণে রঙ্গস্থল প্রবেশের ক্ষেত্রেও কোনো নির্দিষ্ট প্রবেশ পথ নেই। প্রয়োজন অনুসারে যে কোনো দিক থেকেই অভিনেতার মঞ্চাবতরণ ঘটে। এব্যাপারে কোনো শাস্ত্রীয় বা প্রচলিত বিধিনিষেধ রাসধারীতে নেই। রঙ্গীদের বসবার ক্ষেত্রেও কোনো বিশেষ স্থান নির্দিষ্ট করা থাকে না। দর্শকদের মধ্যে যে কোনো জায়গাতেই তারা আসন নিতে পারে। ইচ্ছুক দর্শক যাতে সহজেই রাসধারীতে অংশ নিতে পারে সুখ্যতঃ তারই ক্ষেত্রে এই ব্যবস্থা।

রাসধারীর প্রায় প্রত্যেক পালায় এমন কিছু উপকাহিনী থাকে যা ক্ষয়গ্রস্ত হ’য়ে উপস্থাপন করতে গেলে নির্দিষ্ট ধরনের স্থানের বিশেষ প্রয়োজন হ’য়ে পড়ে। অভিনয় ক্ষেত্রের নিকটবর্তী, গাছপালা এবং মন্দিরই এই উদ্দেশ্য চরিতার্থ ক’রে



থাকে। এই কারণেই একেবারে খোলা জায়গাতে কখনোই রাসধারী পরিবেশিত হয় না। অপেক্ষাকৃতভাবে ছোটো এবং গাছশালা, ঘরবাড়ী ও মন্দির দিয়ে ঘেরা স্থানই রাসধারী পরিবেশনের জন্য উপযুক্ত। এতে করে দর্শক-অভিনেতার পারস্পরিক মিথাক্রিয়ার সম্ভাব্যতা এবং গানের শ্রুতিগম্যতা অনেক বেড়ে যায়। মঞ্চোপকরণের আড়ালে পড়ে অভিনয়ের কোনো অংশ দর্শকের অগোচরীকৃত হওয়ার বা দৃষ্টির বাইরে যাওয়ার আশঙ্কাতেই রাসধারীতে কোনো প্রকারের মঞ্চসজ্জা করা হয় না। উদাহরণ-স্বরূপ বলা যায়—রাজার ব্যবহারের জন্যে যদি সিংহাসনের দরকার হয় তাহ'লেও কোনো চেয়ার বা অহরূপ কোনো জিনিস মঞ্চে আনা হয় না। পরিবর্তে দর্শকের মধ্য থেকে কাউকে বেছে নিয়ে—তাকে মঞ্চে তোলা হয়—সে তখন হাত ও হাঁটুতে ভর দিয়ে নীচু হ'য়ে পীঠ পেতে দেখে, আর রাজাও বিনা দ্বিধায় তার পীঠে ব'সে সিংহাসনের অভাব পূরণ করে নেয়। অভিনয় চলাকালীন কোনো দর্শক যদি কোনো প্রকার হস্তক্ষেপ করতে চায় বা ঝেঁজায় কোনো অংশ নিতে চায়—তাহ'লে নিছক রক্তক্ষলেই তা মেনে নেয়া হয়। আর কখনো যদি মনে হয় যে কোনো চরিত্রের অদৃশ্যভাবে মঞ্চাবতরণের প্রয়োজন আছে—তাহ'লে তাকে কাপড় মুড়ি দিয়ে ধরাধরি করে মঞ্চে নিয়ে আসা হয়।

দর্শক যাতে সকল সময়ে অভিনেতার মুখের ভঙ্গি—মুখের ভাব সহজে দেখতে পায় তারই জন্তে অভিনেতার সাকল সময়ই শৃঙ্খলিত ভাবে রক্তক্ষেত্রে ঘুরে ঘুরে অভিনয় করে থাকে। উদাহরণ স্বরূপ বলা যায়—সীতাকে অপহরণ করতে এসে সাধু-বোশী রাবণ যখন ভিক্ষে চায়—তখন সব দর্শকই যাতে তা দেখতে পায় তার জন্তে বারণকে মঞ্চের বিভিন্ন স্থানে দাঁড়িয়ে একই ভঙ্গিতে ভিক্ষে চাইতে হয়। একই কারণে সাধু-রাবণ থেকে প্রকৃত রাবণে আত্মপ্রকাশও মঞ্চের বিভিন্ন স্থানে একই রূপে সংঘটিত হয়। তারপর সীতাকে ঘাড়ে করে সে কয়েকবার মঞ্চটা ঘুরে নেয়। যেহেতু রক্তস্থলের একইতলে এবং রক্তস্থল ঘিরে চতুর্দিকে দর্শকেরা আসন নেয় সেই কারণে উত্তেজিত ও আবেগাত্মক মুহূর্তে রক্তস্থলে ঢুকে পড়ার এক স্বাভাবিক প্রবণতা দর্শকদের থেকেই যায়। আর কোন দর্শক কখন যে উত্তেজিত বা আবেগান্বিত হ'য়ে পড়বে তার তো কোনো নিশ্চয়তা নেই। তাই দর্শকদের এই অনিশ্চিত এবং অনাকাঙ্ক্ষ্য মঞ্চ-প্রবেশ বন্ধ করার উদ্দেশ্যে রাসধারীর নাচ-গান এবং অভিনয় সকল সময়ই রক্তক্ষেত্রের সীমানা বরাবর সংঘটিত হ'তে থাকে। বলাই-বাহন্য এই পদ্ধতিতে দর্শকের অনাকাঙ্ক্ষ্য মঞ্চ-প্রবেশ কিছুটা ঠেকিয়ে রাখা যায়। যেহেতু মঞ্চটি উঁচু নয়, তাই দর্শকদের একই তলে দাঁড়িয়ে অভিনয় করতে হয় অভিনেতাদের। ফলে অভিনয়ের কিছু অংশ অবশ্যই দর্শকদের দৃষ্টির বাইরে থেকে যায়। এই অসুবিধা দূর করার জন্তে বিশেষ ঢঙে লাফিয়ে লাফিয়ে অভিনয় করার একটা রীতি রাসধারীতে প্রচলিত পেয়েছে এবং কালক্রমে এটিই রাসধারী অভিনয়ের বৈশিষ্ট্য

হ'য়ে উঠেছে। অনেকসময় দর্শকরা বাতে নিশ্চিত-রূপে দেখতে পায় তার জন্তে অভিনেতার। নিকটবর্তী কোনো উঁচু জায়গাতে লাগিয়ে উঠে অভিনয় করতে থাকে।

যেহেতু লাউডম্পীকারের প্রচলন রাসধারীতে হয় নি, তাই প্রত্যেক অভিনেতাকেই গান গাওয়ার বা সংলাপ উচ্চারণের সময় গলার সর্বশক্তি নিয়োগ করতে হয়।

রাসধারীর বিধঃ

ব্রজের রাসলীলা থেকেই যে রাজস্থানী রাসধারীর জন্ম তা আমরা আগেই দেখেছি। প্রায় দেড়শো বছর আগে মথুরার রাসলীলার দলও রাজস্থানে তাদের লীলা প্রদর্শনের জন্তে আসতো। রাজস্থানের সাধারণ মানুষের কাছে এই রাসলীলা খুবই জনপ্রিয় হ'য়ে উঠেছিল। আবির্ভাব মুহূর্তেই তাই রাজস্থানের রাসধারীতে এই রাসলীলার প্রভাব পড়েছিল। আঙ্গিকগত দিক থেকে ব্রজের রাসলীলা দ্বারা প্রভাবিত রাসধারী বিষয়গতভাবে রামলীলা দ্বারা প্রভাবিত হ'য়েছিল। রাজস্থানের সাধারণ মানুষের চাহিদা মেটানোর ভাগিদে তাই রাসধারীতেও রামকাহিনী প্রদর্শিত হ'তে থাকে। রামকাহিনীকে গ্রহণ করা সম্বন্ধেও রাসধারীর আঙ্গিকে কিন্তু কোনো পরিবর্তন দেখা দেয় নি। রামকাহিনী সম্বলিত এই রাসধারীতে ধর্মীয় বাধানিষেধ বা কোনো প্রকারের গোঁড়ামি একেবারেই প্রশ্রয় পায়নি। যে কোনো স্থানে যে কোনো অবস্থাতেই এর অভিনয় করা যেতে পারে। রাজস্থানী রাসধারীতে রামকাহিনীর এই স্বীকরণ খুবই গুরুত্বপূর্ণ একটি ব্যাপার এবং ভিন্ন ভিন্ন দৃষ্টিকোণ থেকে এর ভিন্ন ভিন্ন ব্যাখ্যা দেয়াও সম্ভব।

ধর্মগতভাবে রাজস্থানের মানুষ মথুরা ঘরানার রাসলীলা দ্বারা দাক্ষন্যভাবে প্রভাবিত হ'য়েছিল। শ্রেণী ও বর্ণ নির্বিশেষে রাজস্থানের আপামর জনসাধারণের কাছে শ্রীরামচন্দ্র সমান অকায় আদরনীয় হ'য়ে ওঠেন। এমনকি অসুখত উপজাতি—গোষ্ঠীর কাছেও রামচন্দ্র তাদের হৃদয়ের মানুষ (দেবতা) হ'য়ে ওঠেন। অবশ্য কৃষ্ণের জগৎও সকল শ্রেণীর মানুষের দ্বারা ছিল উন্মুক্ত, তবে বরভদ্রপন্থী বৈষ্ণব ধর্মের গোঁড়া ভক্তদের কড়া আচরণ বিধির দরুন শ্রীকৃষ্ণ সমাজের উচ্চ মহলেরই প্রতিভূ হ'য়ে পড়লেন। অতীতকালে কবীরদাস, তুলসীদাস ও বাসুদেব রামকাহিনীর আবেদন সাধারণ মানুষের কাছেও ছিল সমানভাবে গ্রাহ্য। রাজস্থানের রাসধারী তার আঙ্গিকে কোনো পরিবর্তন না ঘটিয়ে এবং কোনো বিধি না ক'রেই রামকাহিনীকে সম্বল ক'রে নেয়। রাজস্থানের সাধারণ মানুষের মানসিক শূন্যতা দূর করার জন্তেও প্রয়োজন ছিল এর।

শুধুমাত্র সমাজের নীচতলার মানুষের আশ্বাস-উপকরণ বোঝানোর উদ্দেশ্যেই রাসধারীতে রামকাহিনীর প্রচলন হ'য়েছিল। তাই এর সঙ্গে ধর্মীয়

আচার অষ্ঠানের কোনো সম্পর্ক ছিল না। রাসধারীতে প্রদর্শিত রাম-কাহিনীতে রাম চরিত্রের ধারাবাহিকতা দারুণভাবেই অবহেলিত। শু্যামাঙ্ক সঙ্গীতাত্মক নাটকীয় মুহূর্তগুলিই এখানে বেছে নেয়া হয়—যাতে করে খুব সহজেই তা মাত্রকে আনন্দ দিতে পারে। পশ্চিমের অপেরার মতই রাম-কাহিনী-সম্বলিত-রাসধারী মূলতঃ গীতি-নাট্য। বিষয়ের নাটকীয়তা তাই এখানে খুবই কম। রাসধারী তার আবির্ভাবকাল থেকে কখনোই কোনো ধর্মীয়-বোধ বা বিধি-নিষেধ দ্বারা নিয়ন্ত্রিত বা পরিচালিত ছিল না। কিন্তু কমেই যখন সস্তা আমোদ উপকরণের বাহন হিসেবে শৃঙ্খার ধর্মী নাট্যাঙ্গিকের আবির্ভাব হ'তে থাকে, তখন এর ভঙ্গিমূলক দিকটিও একেবারে অপসৃত হ'য়ে যায়। সর্বত্রই, মানে সব প্রদেশেই ভারতীয় লোক-নাট্য এই সময়ে সমাজে প্রচলিত শৃঙ্খারধর্মী কাহিনীর দিকে দারুণভাবেই ঝুঁকে পড়ে। মনোহারী ও চিত্তাকর্ষক নাচ-গানের মধ্য দিয়ে সাধারণ দর্শকের জন্তে সস্তা আমোদ-উপকরণ যোগানোই ছিল এই সময়ের ভারতীয় লোকনাট্যের মূখ্য উদ্দেশ্য।

নিজস্ব আঙ্গিকে উন্নতি সাধনের কোনো আন্তর-সম্ভাবনা রাসধারীতে ছিল না। তবে পরবর্ত্তীকালের কুচামনী, আলীবক্সী ও কিষাণগড়ী খালের বিবর্তনে রাসধারী এক গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন ক'রেছিল।

### সঙ্গীত ও নৃত্য :

প্রত্যেক লোকনাটেই স্থানীয় চাহিদা অনুসারে সেখানকার প্রচলিত স্বর ও ছন্দের ব্যবহার হ'য়ে থাকে। গৈয় সংলাপের গুরুত্বপূর্ণ ও আবোগাত্মক দিকটা শক্তিশালী করার উদ্দেশ্যে ব্যবহৃত এইসব স্বর ও ছন্দ গবেষকদের বিষয় নিঃসন্দেহে। স্বর ও ছন্দের এই ব্যবহার থেকেই আধুনিক ও প্রচলিত (বা ঐতিহ্যবাহী) নাটককে পৃথক করা যায়। অথচ রাজস্থানের রাসধারীতে এই জাতীয় কোনো প্রচলিত স্বর ও ছন্দের ব্যবহার হয় না। রাজস্থানে প্রচলিত গানের ছন্দগুলি হ'লো ছুবোল, চোবোল, বাহুরেতবীল এবং দীপটাদজী। অথচ রাসধারীর অভিনেতা নিজস্ব কচি এবং কল্পনা অনুসারেই তার ছন্দ ও স্বর রচনা ক'রে নেয়—অভিনয় চলাকালীন। সমাজে প্রচলিত স্বরের এই কার্যকরী ও তাৎক্ষণিক প্রয়োগের জন্তে রাসধারীর গায়কদের অবশ্যই সাধারণ জীবনের গভীর অভিজ্ঞতা সঞ্চয় করতে হয়। এটাই এখন রাসধারীর প্রধান চারিত্র্য-বৈশিষ্ট্য—চাইলেই তা দূর করা সম্ভব হবে না।

রাসধারীর বেশিরভাগ গানই গেয়ে দেয় যক্ষীরা। অভিনেতা কেবলমাত্র গানটি শুরু করেই থেমে যায় এবং কুটকড়িয়া গল্প ব্যাখ্যায় অংশ নেয়।

রাসধারীর সবচেয়ে দুর্বল দিক হ'লো এর নাচ। গানগুলি অবশ্য গাওয়া হয় জনপ্রিয় সব সুরে। তবে অস্বাভাবিক জনপ্রিয় খ্যালের সুরের সঙ্গে এর কোনো মিলই

নেই। রাসধারীতে প্রযুক্ত গল্প পন্থা উভয় ধরনের সংলাপই বড়ই অপরিণোদিত বা অমার্জিত। সংলাপ উচ্চারণেও অপেশাদারীত্বের ছাপ লক্ষ্য করা যায়। কিন্তু অভিনেতাদের আচার আচরণ, বিশেষ করে দর্শকদের নাটকীয় ঘটনার সঙ্গে এফাস্ত ক'রে তোলার ক্ষমতাটা সত্যিই তুলনাহীন। রাসধারীর অগুঠানে দর্শক তাই কখনোই বিরক্ত হয় না। অধিকাংশ সময়েই সমস্ত দর্শকই অভিনেতাদের সঙ্গে গলা মিলিয়ে সম্মিলিতভাবে গানের আনন্দ উপভোগ করে। অনেক সময় দর্শকদের মধ্যে থেকে কেউ কেউ উত্তেজনার চরম মুহূর্তে মঞ্চে উঠে আসে এবং নির্দিষ্ট অভিনেতাকে বসিয়ে দিয়ে নিজেই তার ভূমিকায় অভিনয় করতে থাকে— শুধুমাত্র কোঁতুক-ছলে। এই প্রাণবন্ততা বজায় রাখার উদ্দেশ্যে দর্শক, অভিনেতা উভয় পক্ষই সমানভাবে তৎপর থাকে।

আমরা আগেই দেখেছি রাসধারীর স্বর, ছন্দ ও তাল একেবারেই নির্দিষ্ট করা থাকে না। আঙ্গিকের এই খামতি পূরণের জন্য কিছু কিছু নাট্য কৌশল প্রযুক্ত হয়ে থাকে। এই কৌশলগুলির মধ্যে দর্শকদের অভিনয়কার্যে অংশগ্রহণ করানো, ঘটনার দ্রুততা, কোঁতুককর বিষয়ের সংযোজন, চকিতে কোনে বাস্তবাহুগ দৃশ্যের স্বজন-প্রচেষ্টা এবং রঙ-বেরঙের হাস্যকর পোশাক অগ্রতম। অগ্রান্ত খ্যালের মত রাসধারীতে অভিনেতা দীর্ঘক্ষণ ধরে আত্মপরিচয় দেয়না বা অনাবশ্যক সংলাপে কালক্ষেপ করে না। কথকতার সাহায্যে চরিত্রের আত্মপরিচয় দেয়া হয় এখানে—খ্যালের এটি একটি গুরুত্বপূর্ণ দিক। অভিনেতা তার ইচ্ছামত ঘটনার অবতারণা করে এবং প্রয়োজন হ'লে মূল কাহিনী থেকেও সরে আসে। এই স্বাধীনতা রাসধারীর অভিনেতার পক্ষে সকল সময়েই নতুন কিছু সৃষ্টি করার সুযোগ করে দেয়।

বিষয় এবং শৈলী :

অগ্রান্ত খ্যালের বিষয় লিখিত থাকে। কিন্তু রাসধারীর বিষয় নির্দিষ্ট সংলাপাকারে লিখিত থাকে না। অভিনয়ের প্রতিটি মুহূর্তেই তাৎক্ষণিক স্বজন-প্রক্রিয়াটি তাই রাসধারী-অগুঠানের প্রধান চারিত্র্য-বৈশিষ্ট্য হ'য়ে উঠেছে। রাসধারীর পরিবেশন-রীতির এটি অবিচ্ছেদ্য একটি দিক। এর জন্তে রাসধারীর একটি অগুঠানে বেশ কিছু সংখ্যক গান এবং সত্য ঘটনার নাটকীয় রূপ তাৎক্ষণিকভাবেই রচিত হয়ে থাকে। প্রায়ই প্রধান ঘটনা থেকে সরে এসে অগ্রধান ঘটনায় অধিক গুরুত্ব আরোপ করা হয়ে থাকে। শিল্পীরা রাসধারীর এই বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে সর্বদাই সচেতন থাকে। তাই দর্শকের চাহিদা অগ্রসারে ঘটনার পরিবেশনে তারা সদাই সচেত। এই প্রবণতা নাটকের দিক থেকে যেমন ক্ষতিকর নয়, তেমনি তা অভিনেতাদের পক্ষে মজলজকও বটে। রাসধারী পরিবেশনের এই স্বতন্ত্র শৈলীটির দরুণ নতুন নতুন সব শিল্পীর আত্মপ্রকাশ সম্ভব হয়েছে। এই সব শিল্পীরা তাদের প্রতিভা দিয়ে রাসধারীকে

প্রাণবন্ত ও বৈচিত্র্যময় ক'রে রাখার সব সময়ই সচেষ্ট থাকে। ভাষাত্মক স্বজন-প্রক্রিয়াটি তাই রাসধারীর আঙ্গিককে ক্রমাগতই সমৃদ্ধ করে চলেছে।

রামকাহিনীর যেসব অংশের নাটকীয়তা খুবই কম, স্থিতিহীনভাবে সেইসব অংশ অভিনয় থেকে বাদ দেয়া হয়। পরিবর্তে কোনো হাস্যকৌতুক বা অস্ত্র কোনো আকর্ষণীয় ঘটনা জুড়ে দেয়া হয়। ব্যাখ্যা, কখনো কখনো এইসব বিরক্তিকর অংশগুলিকে দীর্ঘক্ষণ ধ'রে বর্ণনা ক'রে যায়। দর্শক তখন অবশ্যই খুবই ধৈর্য সহকারে সে বর্ণনা শোনে। রাসধারীর একটি পালা অবার অনেক সময়ে দুঃসম্পর্কের বা একেবারেই সম্পর্কহীন সব উপকাহিনীর সমষ্টি হ'য়ে ওঠে। মথুরার ঐতিহ্যবাহী রাসলীলার যে ধর্মীয় দিক তা এই লোকআঙ্গিকে উপেক্ষিত। রামলীলার বিভিন্ন চরিত্র রাসধারীতে এসে তাদের ধর্মীয় ও পৌরাণিক মাহাত্ম্য হারিয়ে ফেলে। তাই ধর্মীয় কোনো মূল্যবোধ সঞ্চার করতে তারা অপারগ হ'য়ে পড়ে। এমনকি শ্রীরামচন্দ্র নিজেও কখনো কখনো একজন অতি সাধারণ মানুষ হ'য়ে পড়েন। ফলে সীতার সঙ্গে তাঁর সম্পর্কও এক সাধারণ দম্পতির সম্পর্কে পরিণত হ'য়ে যায়। ফলে সময় মত রান্না ক'রে দি'তে না পারায় সীতা তাই রামের কাছে বকুনি খায়।

রামকাহিনীর অভিনয় করলেও বাস্তব জীবনের পোষাক তারা পরিত্যাগ করে না। লক্ষণ এখানে একজন সাধারণ যুবক। ফলে রাবণের বোন শূর্ণনখার সঙ্গে একজন 'রোমান্টিক' যুবকের মত প্রেমানাপ করার স্বযোগ তার আছে। কাজেই রাসধারীর হরিণটি আর রামায়ণের মায়াযুগ থাকে না। সে পরিণত হয় সীতার দীর্ঘদিনের এক পালিত হরিণে। হরিণটি তাই খুবই দুট্ট। সীতার তৈরী বাগীচ। সে অকারণে নষ্ট করে। ফলে রাম এই দুট্ট প্রকৃতির হরিণটি মেয়ে ফেলার সিদ্ধান্ত নেয়। রাসধারীর রাবণও একজন দুশ্চরিত্র ভবঘুরে। ঐশ্বর্যের প্রতি অত্যাচারের প্রতিহিংসায় সে সীতাকে অপহরণ করে না—করে দুই প্রবৃত্তি চরিতার্থ করার উদ্দেশ্যে। রাবণ সীতাকে অপহরণ করার উদ্দেশ্যে পঞ্চবটীতে ঢুকলে সীতা একজন সাধারণ রাজস্থানী মেয়ের ঘোমটা টেনে দেয়। রাসধারীর সমস্ত চরিত্রই রাজস্থানের গ্রাম্য মাহুষের সাদাসিধে গ্রাম্য পোষাক পরেই মঞ্চে আসে। প্রধান প্রধান চরিত্রের সঙ্গে সাধারণ সব চরিত্রও ধূতি, পাগড়ী ও কতুয়া পরে। সীতা পরে কাপড় এবং মাথায় দেয় রাজস্থানী শাড়ির ঘোমটা।

সাধারণ মানুষকে আনন্দ দেয়াই রাসধারীর প্রধান উদ্দেশ্য। যেহেতু ব্রজ-রাসের গৌড়ামির বিরোধিতা ক'রেই এর উৎপত্তি, তাই কোনো প্রকারের বিধিবদ্ধ আচরণ বিধি রাসধারীতে একেবারেই নেই। রাসধারীর রামের সঙ্গেও মথুরার রামলীলার রামের আচরণগত কোনো সাদৃশ্য নেই। রাসধারীর সমস্ত চরিত্রই সমকালীন মাহুষের অহরূপ আচরণ করে থাকে।

রাসধারীকে বথার্থভাবে উপলব্ধি করতে গেলে আমাদের মরণ রাখতে হবে যে লোকশিল্প মাঝই এমন এক বহুতা নদী যাকে স্রোতধীনী করে রেখেছে অস্ত্রান্ত সংগঠিত নদীগুলি। সমাজের চলতি সমস্ত ক্রিয়া প্রতিক্রিয়াই তাই লোক-নাট্যের অঙ্গীভূত হয়ে লোকমঞ্চে মূর্তিমান হ'য়ে ওঠে। প্রতিমুহূর্তের এই স্বাধীকরণ প্রক্রিয়াটি বহু হ'লে লোকনাট্যও তার সচল প্রাণময়তা হারিয়ে নীরস রীতি-রেওয়াকে পরিণত হবে। তাই ভারতীয় লোক-নাট্যের ধারা যে সন্তত বহুতা, তার, কারণ হ'লো, এর বিষয় ও চরিত্র সর্বদাই পরিবর্তিত হ'য়ে চলেছে। নদীর কর্দমাস্ত্র জল যেমন পানের যোগ্য নয়, তেমনি সাম্প্রতিককালে আহৃত কোনো বিষয় যতক্ষণ না লোকনাট্যের মূল ধারার সঙ্গে মিলেমিশে একাকার হ'য়ে যাচ্ছে—ততক্ষণ তা সমাজে আদরনীয় হ'য়ে উঠতে পারে না। লোকনাট্যের আন্তর-প্রবণতায় এই দ্রবীভবনের প্রক্রিয়াটি তাই স্বতন্ত্র: ক্রিয়াশীল। সাধারণ মানুষের হৃদয়ে সাদরে আশ্রয় পাওয়ার জগ্রে রাসধারীর স্বভাব-বিরোধী অনেক উপকরণ এখন রাসধারীর মূল ধারায় দ্রবীভূত হওয়ার অপেক্ষায় রয়েছে।

শিল্পীদের অঘটন-ঘটন-পটায়সী ক্ষমতাই রাসধারীর প্রধান আকর্ষণীয় দিক। অল্প সমস্ত নাট্যোপকরণের ওরুত তাই শিল্পীদের পরে। কাহিনী পরিবেশনের শৈল্পিক নৈপুণ্যে দর্শকদের আনন্দে ও হাসিতে মশগুল রাখার জগ্রে শিল্পীদের প্রত্যেককেই দরাজ-গলার অধিকারী হ'তে হয়। রাসধারীতে শিল্পীদের এই দরাজ গলার চাপে আঙ্গিকের অস্ত্রাঙ্গ সব খামতি চাপা পড়ে যায়।

রাসধারীর অহুষ্ঠানে রাম, লক্ষ্মণ, সীতা সকলেরই স্থানীয় সমস্তা নিয়ে আলোচনা করার স্বাধীনতা আছে। কখনো কখনো পরিবেশিত ঘটনা রামচরিতমানস থেকে এতদূর সরে আসে যে দর্শকের বুঝতে কষ্ট হয় যে এটা রাসধারীরই অহুষ্ঠান; পরিস্থিতি অহুসারে যেকোনো ঘটনা ও সংলাপ পরিবেশন করার ক্ষমতা রাসধারী অভিনেতাদের আছে বলেই এটা সম্ভব হয়। দর্শকদেরও মানিয়ে নেয়ার ক্ষমতা এত বেশি যে প্রয়োজনে রাম সীতাকে তার ভুল-ভ্রান্তির জগ্রে তিরস্কার করলেও আদৌ বিচলিত হয় না। রাম নিজেই যে যোগ্যতম ব্যক্তি এটা প্রতিষ্ঠিত করার উদ্দেশ্যে অস্ত্রাঙ্গ রাজাদের সঙ্গে ভর্ক করতে করতে স্বয়ং সভায় ঢোকে। অনাহুতভাবে আসার দরুণ সে রাবণকে অপমান করে। অল্পদিকে ভরত-অযোধ্যার সিংহাসনে তার অধিকার যে যুক্তি-সঙ্গত এ ব্যাপারে মাতা কৈকেয়ীর সঙ্গে একমত হয়।

রামচরিতমানসের এইসব বিচ্যুতি দর্শক সাধারণ যেন দেখেও দেখেনা। তারা শুধু চায় সুন্দর নাচ, গান আর অভিনয়। অভিনয় আরম্ভ হ'য়ে গেলেও কোনো সম্মানীয় অতিথি যদি এসে উপস্থিত হন—তা'হলে অভিনেতারা অভিনয়

বন্ধ করে অতিথি সেবার ব্যস্ত হয়ে পড়ে। দর্শকের সম্মিলিত অগুরুোধে বেশ কিছুক্ষণ পরে তারা আবার অভিনয় শুরু করে। পুরাণে যাই থাকুক না কেন, রাম লক্ষ্মণ ও সীতা কি বলবে বা কি করবে তা এইসব গণ্যমান্য অতিথিদের ইচ্ছাতেই নির্দিষ্ট হয়।

এক্ষণে আমরা এই সিদ্ধান্তে আসতে পারি যে রাসধারীই রাজস্থানের প্রাচীনতম লোক-নাট্য এবং অস্থান্য লোক-নাট্যের উদ্ভবে রাসধারীই প্রত্যক্ষভাবে উপকরণ ও উৎসাহ জুগিয়েছিল। আঙ্গিকের কোলিন্যে বিশ্বাস বা আস্থা নেই রাসধারীর। দর্শকের মনোরঞ্জনই তার অধিক আগ্রহ। তার পরিবেশন তাই নিত্যই যেন নতুন। রাসধারী তাই সদাই পরিবর্তিত হ'য়ে চলেছে—প্রাণবগে তাই তার অফুরান। যেকোনো পেশাদার দলের মাথাব্যথা থাকে নাটকের চরিত্র সংখ্যা নিয়ে। বিষয়ের যথার্থ্য নিয়ে মাথাব্যথা তাদের খুবই কম। রাসধারীর একটি অচুঠানে, একই অভিনেতা অনেকগুলি চরিত্রে অভিনয় করে। অতি নিপুণভাবে তা করতে পারার দিকেই আজকের রাসধারীর দল সদাই সতর্ক থাকে। একটি অচুঠান থেকে যে টাকা আসে তাতে চরিত্র অচুঠানী অভিনেতা রাখা অসম্ভব হ'য়ে পড়েছে বলেই এই প্রচেষ্টা।

### গবরী

গবরী রাজস্থানের উদয়পুর, ডুঙ্গরপুর এবং বাঁশওয়াড়ার ভীলদের লোকনাট্য। শিবকে কেন্দ্র করেই এর কাহিনী গড়ে ওঠে। এই লোকনাট্যে ভোলানাথ শিবকে বিচিত্ররূপে দেখা যায়। এখানে শিব তথা ভ্রাম্যস্থরের প্রতীক হ'লেন 'রাই বুড়িয়া'। হ'জন রাই হ'লেন মোহিনী অর্থাৎ পার্বতীর প্রতিমূর্তি। এছাড়া কুটকড়িয়া এবং পাটভোপা—এই পাঁচজন হ'লেন গবরীর মুখ্য চরিত্র। সম্মিলিতভাবে এদের বলা হয় 'তাজী'। এছাড়াও অস্থান্য যেসব চরিত্র আছে তাদের বলা হয় খেলো বা খেনিয়ে।

গবরীতে যেসব দৃশ্য অভিনীত হয় তাদের বলা হয় খেল, ভাব অথবা সাঙ্ক। কুটকড়িয়া গবরীর স্ত্রধার। প্রত্যেকটি খেলা আরম্ভের আগে কুটকড়িয়া খুবই সংক্ষিপ্তাকারে কাহিনীটি বলে দেয়। তাকে বলা হয় 'ঝামটড়া'। ঝামটড়ার মাধ্যমে দর্শক খেল আরম্ভের আগেই কথাবস্তুর সংক্ষিপ্ত রূপ জেনে যায়।

প্রথমাবধি গবরীতে নাচেরই প্রাধান্য। আর সেইজন্তে গবরীনাট্যকে গবরীনাচও বলা হ'য়ে থাকে। বহুপূর্বেই গবরীতে নৃত্য বেশ বিকশিত হ'য়ে ওঠে এবং তখন এতে নানরূপ স্বাক্ষ-স্বরূপও পরিবেশিত হ'তে থাকে। তাথেকে গড়ে ওঠে কাহিনীর স্তায় রূপ। কালক্রমে এসে সংযুক্ত হ'লো গান। গ্রামের চৌরাস্তা অথবা কোনো খোলা জায়গা গবরী-প্রদর্শনের উৎকৃষ্ট ক্ষেত্র হ'য়ে

ওঠে। ভাদ্রমাসের প্রথম থেকে প্রায় সোয়া একমাস ধরে চলে এর অভিনয়—প্রতিদিন সকাল ৯টা থেকে সন্ধ্যা ৬টা অবধি। গ্রামের বিবাহিত মেয়েরাই গবরী প্রদর্শনের তাবৎ ব্যবস্থাদি সম্পন্ন করে। গবরীতে অংশ নেয়াটা ভীল পরিবারের প্রত্যেক সদস্যের কাছেই পবিত্র ধর্মীয় কর্তব্য বলে গণ্য হয়। ফলে গবরীর অভিনয়ে অভিনেতার কোনো অভাব লক্ষ্য করা যায় না। এক একটি খেল-এ কখনো কখনো এক থেকে ১০০ অবধি শিল্পী অংশ নিয়ে থাকে।

এত অধিকসংখ্যক অভিনেতা দিয়ে এতদিন ধরে বিভিন্নগ্রামে এমন সুব্যবস্থিতরূপে সমস্তদিন ধরে নাট্যাভিনয় করার দ্বিতীয় কোনো নজির ভারতবর্ষে আর নেই।

উদ্ভব এবং বিকাশ :

শিব তথা ভৃগুস্বরের কাহিনীই গবরীর প্রথম কাহিনী। এই কাহিনীতে ভৃগুস্বর কঠোর তপস্তা করে শিবকে তুষ্ট করে এবং পর-স্বরূপে ইচ্ছা অনুসারে ভৃগু করে দেয়ার ক্ষমতা অর্জন করে। বর পাওয়ায় এই ভৃগুস্বর শিবকেই ভৃগু করতে উত্তম হ'লে বিষ্ণু মোহিনীরূপ ধারণ করে এমে ভৃগুস্বরকেই ভৃগুভূত করে দেন কোণলে। ভৃগু হওয়ার সময়ও ভৃগুস্বর বিষ্ণুর কাছ থেকে আবার অমর থাকার বর লাভ করে এবং সেখান থেকেই ভৃগুস্বরের স্মৃতি রক্ষার্থে গবরীমূর্ত্যের স্রুতপাত। গবরীর নায়ক বুড়িয়া ভৃগুস্বরের প্রতীক। তাই সে ই ভৃগুস্বরের মুখোশ প'রে সমস্ত কাহিনীর সঞ্চালন করে থাকে।

পুরাণে গবরী কাহিনীর স্রুত :

ভৃগুস্বরের উপরোক্ত কাহিনীটি ভিন্ন ভিন্ন রূপে বিভিন্ন সব পুরাণে উল্লিখিত আছে।

শকুনি অসুরের পুত্র বৃকাসুর ব্রহ্মা, বিষ্ণু ও মহেশ্বর—এই তিন দেবতার মধ্যে শিবই যে সবচেয়ে সহজে প্রসন্ন হন এটা জেনে শিবেরই আরাধনা করে। বৃকাসুরের তপস্তায় শিবও তুষ্ট হন। ফলে বৃকাসুর তাঁর কাছ থেকে এই বর লাভ করে যে—সে যার ওপর হাত রাখবে সেই-ই ভৃগু হয়ে যাবে। বর লাভ করে বৃকাসুর স্বর্গ, মর্ত্য ও পাতালে দারুণ অত্যাচার শুরু করে দেয় এবং স্বয়ং শিবের মাথায় হাত রেখে তাঁকে ভৃগুভূত করে পার্বতীকে হস্তগত করার ভয়ঙ্কর নেশায় মাতে। বিপদ বুঝে বিষ্ণু মোহিনী রূপে তার সামনে এসে চতুর কটাক্ষে তাকে মোহিত করে ফেলেন। মুগ্ধ বৃক তখন মোহিনীর অহুকরণে নাচতে শুরু করে দেয়—এবং একসময়ে মোহিনীর অহরূপে নিজেরই মাথায় রাখে তার সেই অভিশপ্ত হাত—ফলে ভৃগুভূত হয়ে যায়। এই বৃকাসুরই পরবর্তী কালে ভৃগুস্বর বলে পরিচিত হয়।

লোকজীবনে গবরী কাহিনীর স্বরূপ :

ভৃগুস্বরের স্মৃতিতে গবরীর মূর্ত্যে পরবর্তীকালে ঊনবাসে সংঘটিত নৌনাথ দেবদেবী বড়ল্যাংহিন্দওয়া সম্বন্ধীয় ঘটনা সংযোজিত হয়ে গবরীর মূল বিষয়



হয়ে ওঠে। ভীল সমাজে এ সম্বন্ধে অনেক কাহিনী প্রচলিত আছে—তার মধ্যে সবচেয়ে জনপ্রিয় কাহিনীটি নিম্নরূপ :—

একবার দেবী অম্বা স্বপ্নে বিশাল একটি বটবৃক্ষ এবং নবরাজি পুজোর দৃশ্য দেখেন। মৃত্যুলোকে এর আগে কখনোই তিনি এমন দৃশ্য দেখেন নি। ফলে দৃশ্যটি সরেজমিনে চাক্ষুষ করার তীব্র আকাঙ্ক্ষা হ'লো তাঁর। বটবৃক্ষটি ছিল আবার রাজা বাহুবীর বাড়িতে। অতএব তাঁকে এমন এক দেবীর অহুসঙ্কান করতে হ'লো—যিনি পাতালে গিয়ে রাজা বাহুবীর বাড়ী থেকে বটগাছটি কোশলে নিয়ে আসতে পারেন। সংযোগবশতঃ রামু এবং কেবল এই দুই দেবী কঠিন এই কাজটি করার জন্তে রাজি হ'য়ে গেলেন। এমনকি এ প্রতিজ্ঞাও তাঁরা করে বসলেন যে বটবৃক্ষ না নিয়ে তাঁরা আর ফিরবেন না—বরং স্বেচ্ছায়ত্ব বরণ করবেন। দুই দেবী মিলে এবার খুব ক'রে অহুসঙ্কান চালালেন কিন্তু বার্থ হলেন। প্রতিজ্ঞা রক্ষা করার জন্তে তখন তাঁরা প্রাণ বিসর্জন দিতে প্রস্তুত হ'লেন—দেবী অম্বা তখন তাঁদের রক্ষা করলেন।

এদিকে বিশালকায় একটি ভ্রমর রোজই অম্বা দেবীর বাড়িতে আসতে থাকে। ভ্রমরটির গুঞ্জন বারোমন আর তার গুঞ্জন শোনা যেত তেরো ক্রোশ দূর থেকে। একদিন দেবী অম্বা একটি ভ্রমরের রূপ ধ'রে বাগানে গিয়ে বসলেন। রোজকার মত সেদিনও সেই বিশালকায় ভ্রমরটি এলো। দেবী কোশলে তাকে বশীভূত করলেন এবং পাতালের রাজা বাহুবীর বাড়ী যাতায়াতের রাস্তা বলতে বললেন। ভ্রমরটি কিছুতেই রাজি হয় না। অম্বা তখন বিশাল এক তামার কড়াইয়ে তেল ঢেলে তা ফোটালেন খুব ক'রে এবং ভ্রমরটিকে ফেলে দিলেন কড়াই-এর সেই ফুটন্ত তেলে। দারুণ যন্ত্রনায় ছটফট করতে করতে ভ্রমরটি শেধাবধি—বাহুবীর বাড়ী যাতায়াতের রাস্তা ব'লে দিল।

দেবী তখন স্বরূপ ধারণ ক'রে পৌঁছলেন গিয়ে দেবলউনওয়ায়। সেখানে গিয়ে সমস্ত দেবীকে একত্রিত ক'রে সকলে মিলে বাহুবীর বাড়ী যাওয়ার নিদ্রাস্ত নিলেন। যাত্রার আগে কড়াইতে দুধ ভ'রে দেবী বললেন—এই দুধ শুকোবেনা কখনো, আর যদি শুকায়, তাহ'লে জানবে যে আমি মারা গেছি।

দেবী এবার পাঁচ আঙুল চওড়া এবং একশোহাত লম্বা একটি বেজির জন্ম দিলেন এবং তাকে সঙ্গে নিয়েই গিয়ে পৌঁছলেন বাহুবীর বাড়ি। বাহুবী তখন ঘুমুচ্ছিলেন। দেবী তাঁকে জাগানোর চেষ্টা করতে থাকলেন। প্রহরারত নাগিনীরা তখন তাঁকে বাধা দেয় এই বলে যে, বারো বছরের জন্তে ঘুমে আচ্ছন্ন আছেন তিনি, ফলে অকালে ঘুম ভাঙলে খুবই অনিষ্ট হবে। তোমার যদি বড়ল্যা (বটবৃক্ষ) দরকারে লাগে তো তুমি নিয়ে যেতে পারো। দেবী বললেন—এভাবে নিয়ে গেলে তো লোকে আমাকে চোর বলবে।

বারবার বলা সত্বেও নাগিনীরা যখন নাগকে জাগালো না তখন দেবী নিজেই নাগরাজের আঙুল ধরে টেনে তাঁকে জাগিয়ে দিলেন। বাহুকী ভেগে উঠে মহাক্রোধে দেবীর দিকে তাকাতেই দেবী ভয় হ'য়ে গেলেন। সোনালী জ্যোতি এবং রূপালী ধোঁয়ার মধ্যে দেবী হলুদবর্ণের ছাইয়ে পরিণত হ'য়ে গেলেন। ফলে দেবল-উনওয়ার রেখে আসা দুধ শুকিয়ে গেল। দেবীরা সব বিলাপ করতে থাকলেন।

এদিকে শিব এবং পার্বতী ঘুরতে ঘুরতে এসে উপস্থিত হলেন বাহুকির বাড়ি। পার্বতীর দৃষ্টি পড়লো অস্থির অস্থিভস্মের ওপর। ভস্মের মোহিনী রূপে পার্বতী মুগ্ধ হ'য়ে গেলেন। তিনি শিবের কাছে জানতে চাইলেন ব্যাপারটা। কিন্তু শিব এড়িয়ে গেলেন। অভিমানে লাগলো পার্বতীর। তখন তিনি মাছি হ'য়ে শিবের জটার মধ্যে লুকিয়ে রইলেন। খুব ক'রে খুঁজেও শিব যখন পার্বতীকে পেলেন না—তখন তিনি গেলেন নারদের কাছে। নারদের পরামর্শ মত শিব পার্বতীকে উদ্দেশ্য ক'রে চোঁচিয়ে বললেন—“পার্বতী তুমি যেখানেই থাকো ফিরে এসো—তুমি যা বলবে আমি তাই-ই কোরবো।” পার্বতী স্বরূপে উপস্থিত হ'লেন। শিব তখন তাঁর কমণ্ডলু থেকে অমৃত ছিটিয়ে দিলেন সেই ভস্মে। জীবন ফিরে পেলেন অশ্বা।

নতুন জীবন লাভ ক'রে উঠে দাঁড়ালেন দেবী। শিব তখন তাঁকে বর প্রার্থনা করতে বললেন। দেবী বললেন—“এমন বর দিন যাতে বাহুকির ছোবলে আমি মারা না যাই। শিব বললেন—“এই পাতালেই লালো নামে এক কামার আছে—তুমি তার কাছ থেকে একখানি দা ও একটি বিষাক্ত ফুল নিয়ে এখানে ফিরে আসবে। বাহুকি তখন তোমাকে ছোবল মারলেই সেই ফুলের ওপর তার ছোবল ধরে দা দিয়ে কোপ মারতে থাকবে তার ফনায়। দেখবে অচিরেই সে নির্বিষ হ'য়ে যাবে। তখন তাকে ঘেরে ফেলে তুমি বটবৃক্ষ নিয়ে যেও।”

নির্দেশান্তসারে দেবী কামারের কাছ থেকে কাটারী এবং বিষাক্ত ফুল নিয়ে পুনরায় বাহুকির ওখানে আসেন এবং তাঁকে জাগিয়ে তোলেন। বাহুকি মহাক্রোধে তাঁকে ছোবল মারতে থাকেন আর দেবী বিষাক্ত সেই ফুলে বাহুকির ফণা ধরে কাটারী দিয়ে তার ফনা কাটতে থাকেন। যখন আর মাত্র একটি ফণা কাটতে বাকি তখন নাগ দেবীর পায়ে ধ'রে মিনতি জানায়—“একটা ফণা অন্তত রেখে দিন, যাতে নাগ ব'লে পরিচয় দিতে পারি।” দেবী করুণাবশতঃ তার শেষ ফণাটি না কেটে তাঁকে ছেড়ে দিলেন।

দেবী তখন বটবৃক্ষের কাছে গিয়ে নির্দেশ দিলেন বৃক্ষকে—চল আমার সঙ্গে। বটবৃক্ষ জানায় যে অজ্ঞাত তার নির্বাহ ঠিকমত হবে না, তাই সে এখান থেকে যেতে চায় না। দেবী তখন তাকে খুব ক'রে বোঝালেন—“তোমাকে খুবই যত্ন রাখবো। দুখ খেতে দেবো রোজ—আর ভেঁট দেবো সত্তী।” বটবৃক্ষ এই

লোকনীয় প্রণাবে রাজী হ'য়ে গেল। দেবলউনওয়ার এনে দেবী তাকে স্থাপন করলেন অন্ধকার একটি জায়গায়।

বেশ কিছুদিন গেল। দুখ, দুই দেওয়া হয় রোজ। কিন্তু সতী দেওয়ার কোনো অবসরই আর হয় না দেবীর। ইতিমধ্যে দেবী একদিন জানতে পারলেন যে, এখানে কোথাও কোনো এক শাহাড়ে ভাতা নামক এক যোগী কঠোর তপস্যায় নিমগ্ন আছেন। সঙ্গে আছে তাঁর আটাত্তর জন চেলা। স্বযোগ পেয়ে গেলেন দেবী। যোগীর কাছে গিয়ে তিনি বটবৃক্ষ বৃত্তান্ত সব শোনালেন, যোগী তখন সেই বটবৃক্ষটি দেখার ইচ্ছা পোষণ করলেন। তাঁকে নিমন্ত্রণ জানিয়ে ফিরে এলেন দেবী।

অবসরমত চেলাচামুণ্ডাদের নিয়ে যোগী একদিন এলেন দেবীর ওখানে দেবলউনওয়ার। দেবী ও তাঁকে সাদরে অভ্যর্থনা জানালেন। কয়েকদিন বাওয়ার পর যোগী তাঁর চেলাদের রেখে ধারনগরের রাজার সঙ্গে দেখা করতে বেরিয়ে পড়লেন। স্বযোগ বুঝে দেবী যোগীর চেলাদেরই ভেঁট-স্বরূপে উপহার দিলেন বটবৃক্ষকে। যোগী ফিরে এসে ঘটনা শুনে খুব দুঃখ পেলেন। তখন তিনি পুনরায় ধারনগর গিয়ে রাজাকে জানালেন—“দেবল-উনওয়ার নতুন বটবৃক্ষটি মাঠে খেঁকো। গাছটি আমার সব চেলাকেই খেয়ে ফেলেছে। অতএব হে রাজা! বটগাছটি কেটে ফেলে তার শেকড়ে তেল ঢেলে জালিয়ে দিন। নইলে আমি আপনাকে এমন অভিশাপ দেবো যে আপনার সাম্রাজ্য একেবারেই ধ্বংস হ'য়ে যাবে।”

যোগীর অভিশাপাতের ভয়ে খুবই উদ্ভিগ্ন হ'য়ে পড়লেন রাজা। ফলে কাল-বিলম্ব না ক'রে গাছটি কেটে ফেলার জন্তে তিনি সৈন্য পাঠালেন। এই ধবর পেয়ে সমস্ত দেবী মাছির রূপ ধ'রে সেই বটগাছের পাতায় পাতায় ব'সে গেল। রাজসৈন্য এসে গাছ কাটতে আরম্ভ করলেই মৌমাছির। সব উড়তে শুরু করে দেয়। দৈন্তরা এতে ভীত হ'য়ে পালাতে আরম্ভ করে। তারা যখন এইভাবে উদ্ধ্বাসে পালিয়ে যাচ্ছে—তখনই পথে তাদের সঙ্গে দেখা হ'লো ধারইয়া ভীলের। সে জাওডের লোক। বৌ-এর জন্য জাওডের কঙ্কুলি, সোয়ামন ধান, সামান্য তামাক আর চুটে। বাড়ির বিনিময়ে সে মৌমাছি তাড়াতে রাজি হ'য়ে যায়। ধারইয়া তখন আবার বটবৃক্ষের কাছে যায় এবং অশ্বাদেবীর নাম ক'রে ধোঁয়া করে। ধোঁয়ায় মাছিরূপী দেবীরা আর দেখতে পায় না কিছুই। ফলে দেখতে দেখতে গাছটি মৌমাছি-শূন্য হ'য়ে পড়ে। রাজসৈন্য অল্প আয়াসেই তখন গাছটি কেটে ফেলে।

দেবী অশ্ব ও চামুণ্ডা রাজার এই কাজের বদলা নেয়ার জন্ত ছদ্মবেশ ধারণ করে ধারনগর এসে উপস্থিত হন অসংখ্য গাধা এবং গুরুর নিয়ে। ধারণগরের ফসলের ক্ষেতে ছেড়ে দিলেন তাদের, সব ফসল তারা খেয়ে ফেললো। আর

সমস্ত ঘরের ভিতগুলো সব ধসিয়ে দিলো শুওরগুলো। কুকুরাঝা বেদিনী-বেশী দেবীদের অবিলম্বে ধারণগর ছেড়ে চলে যেতে বললেন কিন্তু দেবীরা সে হুকুম মানলেন না, তাঁরা বললেন—‘আমরা খেলা না দেখিয়ে যাবো না।’

তখন রাজারই আদেশে তাঁরা বরত বাঁধলেন এবং খেলাও দেখালেন। তাঁদের তামাশায় প্রীত হ’য়ে রাজা তাঁদের বকশিস চাইতে বললেন। তাঁরা চাইলেন ধারইয়া ভীল এবং জাউড়ী ভীলনী। প্রার্থনা মঞ্জুর করা হ’লো। দেবীরা তখন নিজেরদের স্বরূপ প্রকাশ করলেন এবং ধারইয়াকে তাঁরা নববাত্রির ব্রত উদ্‌যাপন করার আদেশ দিলেন। ধারইয়া তখন ঢাক বাজালো, জাউড়ী বাজালো খাল। শেষে ধারইয়া করলো পুজো আর জাউড়ী গাইলো গান। দেবীরা চললেন পূজার অর্ঘ্য বিসর্জন দিতে। অনেক দেবতাও অংশ নিলেন এই শোভাযাত্রায়। কেবল হাতীমুখো হওয়ার দরুণ গণেশকে অংশ নিতে দেয়া হ’লো না এই শোভাযাত্রায়। ব্যাপারটা জানতে পেয়ে খুবই ক্রুদ্ধ হ’লেন গজানন, ধূলো উড়াতে থাকলেন, তখন এতে ক’রে কোনো কোনো দেবতার রথ গেল উল্টে, আবার কারো বা রথের চাকা গেল বসে। দেবতার জানতেই পারলেন না তাঁদের এই অভিনব বিপর্যয়ের কারণ। ফলে তাঁদেরও শরণাপন্ন হ’তে হ’লো ধারইয়ার। ধারইয়া জানালো যে এসবই ক্ষুব্ধ গজাননের প্রভাব। দেবী অম্বা তখন গণপতি বরণের কথাও বললেন এবং তিনি স্বয়ং গেলেন গণপতির কাছে। গণপতি দাবী করলেন যে সমস্ত মাসুলিক অম্বষ্ঠানের প্রারম্ভে তাঁর পূজা দিতে হবে—তবেই শান্ত হবেন তিনি। দেবীরা তাঁর এই দাবী মেনে নিলেন। ফলে রথগুলি আবার চলতে আরম্ভ করলো।

মানসরোবরের তীরে এসে তাঁবু গাড়লেন তাঁরা। কালিকার কালো, চামুণ্ডার লাল, অম্বার গেরুয়া, রামাপীরের সাদা—এইভাবে নয় লাখ দেবীর প্রত্যেকের জন্যেই ভিন্ন ভিন্ন রঙের ন’লাখ তাঁবু খাটানো হ’লো। দেবীরা এবার তাঁদের পাতী-অর্ঘ্য বিসর্জন দিলেন। দুর্গ হ’য়ে গেল মানসরোবরের নির্মল জল। এতে ক’রে পিপাসিত জীবজন্তু কেউই আর সে সরোবরের জল খেতে পারলো না; খবর গেল হুটিয়ার কানে। সেনা তলব ক’রে বললেন—‘যাও দেখো গিয়ে কোন্ হতচ্ছাড়াবের কাজ। ধরে নিয়ে এসো তাদের। তারপর তখন কড়া শাস্তির ব্যবস্থা করা হবে ঐ সব দেবীদের।’ অচিরেই হুটিয়ার সেনা গিয়ে পৌঁছলো মানস সরোবরের তীরে। দেবীরা সকলে মিলে সেনাবাহিনীকে বেদম প্রহার করলেন। এদিকে সেনাদল ফিরে না আসায় হুটিয়া হংসন্যা নামক এক বিশালকায় দানবকে প্রেরণ করলেন। দেবীগণ তাকেও ফিরিয়ে দিলেন। একবার পেয়ে হুটিয়া খুবই ক্রুদ্ধ হলেন। নীলঘোড়ার চড়ে চকিতে এসে পৌঁছলেন সরোবরের তীরে। দেবীরা তাঁর ক্রুদ্ধ চেহারা দেখে পলায়নোগ্রস্ত হলেন। দেবী অম্বাও অন্যান্য দেবীদের সঙ্গে পালিয়ে

বাঁজিলেন, তখন ক্রুদ্ধ হঠিয়া তাঁর কাপড়ের আঁচল ধরে কেলে। হঠিয়া দেবীর স্বামীর চেহারায়ে মোহিত হ'রে তাঁকে বিয়ে করতে চাইলেন। রাজি হলেন দেবী। তখন রাজি না হ'রে কোন উপায় ছিল না। আবার স্বদীর নবমী তিথিতে বিয়ে হবে ব'লে জানালেন।

সময়মত বরযাত্রীসহ হঠিয়া এসে হাজির হ'লেন। বরকে বরণ ক'রে অন্তে গেল হীরা দাসী। সে তার উপহার স্বরূপ পাঁচটি মাহুকের কাটা মুণ্ড চেয়ে বসলো। হঠিয়া তার বদলে চাইলো পাঁচটি মোহর দিতে। হীরা রাজি হ'লো না। ফলে হঠিয়াকে তার দাবী মেনে নিতে হ'লো। এবারে হঠিয়া এলো পুকুর ঘাটে। হীরা এবার চাইলো ৫০টি কাটা মুণ্ড। হঠিয়া তাও মঞ্জুর বেকরলো। বরযাত্রী এবার এসে পৌঁছালো তোরণ-দ্বারে। হীরা এবারে দাবী ক'রে বসলো—একশোটি মাথা, এবং এও জানালো যে মোহরে হবে না। হঠিয়া এবারও তার দাবী পূরণ করে। এবারে বর-বরণ করলেন শান্তি ঠাকুর। বিবাহস্থলে এলেন হঠিয়া। বিয়ের আগে অম্মা বলেন—“এবার তোমাকে আমার সাথে লড়াই করতে হবে। জিতলে তবেই আমাকে বিয়ে করতে পারবে। আর যদি হেরে যাও তাহ'লে তোমার মাথা যাবে কাটা।” হঠিয়া অম্মার এই প্রস্তাব মেনে নিলেন, কিন্তু লড়াইয়ে হেরে গেলেন তাঁর কাছে। ফলে কাটা গেল তাঁর মাথা। আনন্দে দেবীরা সকলে মিলে নৃত্যোৎসবের আয়োজন করলেন। বিজোয়োন্মাসে মন্ত দেবীদের এই নৃত্য গবরীর সব অহুষ্ঠানেই দেখা যায়।

গবরীর নামকরণ:

গবরীর নামকরণ নিয়ে বেশ কয়েকটি মতবাদ প্রচলিত আছে। তার মধ্যে উল্লেখযোগ্য কয়েকটি হলো—

(১) শিবের কাছ থেকে ভস্মীভূত করার বর লাভ ক'রে ভস্মাহর শিবকেই ভস্মীভূত ক'রতে উদ্যত হ'লে বিষ্ণু মোহিনীরূপী গোর'র বেশ ধারণ ক'রে ভস্মাহরকেই ভস্মীভূত ক'রে দেন। এই গোর' থেকে এসেছে গোরী। আরও পরবর্তী কালে এই গোর'ই গবরীতে পরিণত হ'য়েছে।

(২) গোরী ভীলদের অগ্রতম আরাধ্যা দেবী। তাই এরা গবরী ধারণ করে—একে গোরজ্ঞাও বলা হয়। তা থেকেও গবরী নামের প্রচলন হ'য়েছে ব'লে অনেকে মনে ক'রে থাকেন।

(৩) গবরীতে দু'জন রাই আছেন। এর একজন হ'লেন মোহিনীরূপী বিষ্ণু এবং অপর জন হ'লেন গোরী স্বয়ং। লোকসমাজে গোরী গোর' বা গঁওরা নামেও পরিচিত। অনেকে—এই গোরী, গোর' এবং গঁওরা থেকেই গবরী শব্দের উৎপত্তি বলে মনে ক'রে থাকেন।

তৃতীয় মতটিকেই যুক্তিসিদ্ধ ব'লে মনে হয়। অবশ্য প্রথম মতটি তৃতীয়

মতটিই সমপোত্রীয়। তাই একেও একেবারে উড়িয়ে দেয়া যায় না।

গবরী : রাই।

লোকজীবনে গবরী রাই নামেও প্রসিদ্ধ। শোনা যায় গৌরীর আরেকটি নাম ছিল রাই। এই কারণে গবরীর সঙ্গে সঙ্গে একে রাইও বলা হতে থাকে। এই প্রসঙ্গে আরেকটি কথাও বলা হয়ে থাকে, যা একেবারে অমূলক নয়। ভদ্র হওয়ার সময়ও ভদ্রাঙ্গুর অমর থাকার ইচ্ছা জানায়। শিব বলেন “ভদ্রান্ত বৎস।” ভোমার স্থিতিতে রাইমণ্ডল সৃষ্টি করে তাতে ভোমার বেশ ধারণ করা হবে। তবে নামটি হবে আমার। এর প্রধান হবে যে তার জটা ও শোষাক হবে আমারই মত। আর মাথাটি হবে ভোমার মত।” পরবর্তী-



কালে এই সমস্তই রাই নামে জনপ্রিয় হয়ে ওঠে এবং এর নামক বুড়িয়া হয়ে যান রাইবুড়িয়া। বলা হয়ে থাকে যে, কৈলাসপুরে (কৈলাসধামে) শব্দর যখন একস্থান ধরে একাসনে বসে ভপত্না করছিলেন—তখন তাঁকে ঘিরে বিরাট এক ডিবি বানার উঁইশোকা, বৃকে জন্মায় আগাছা, বাবুই পাশি বাসা বাঁধে তাঁর কানে আর সাপ কুণ্ডলী পাকিয়ে বসে থাকে তাঁর মাথায়। পার্বতী তাঁকে এই অবস্থায় দেখে তাঁর শরীরের ময়লা পরিষ্কার করে আকাশে নিক্ষেপ করলে তা একটি চিল হয়ে যায়। চিলটি আকাশে উড়তে উড়তে খুবই ক্ষুধার্ত হয়ে পড়লে নীচের দিকে তাকায়—এবং একখানি ‘বর্শা’-কে চকচক করতে দেখে তাকেই খাবার মনে করে তার ওপর এসে পড়ে এবং বাস্তবিকভাবেই বিধগ্নিত হয়ে যায়। একখণ্ড আটকে থাকে সেই বর্শায় এবং অল্প খণ্ডটি ছিটকে এসে পড়ে শিবের মাথায়। পার্বতীর অঙ্গরোধে শিব এই খণ্ড দু’টির ওপর অমৃত ছিটালে বারো বছরের দুটি

মেয়ের আবির্ভাব হয়। এই মেয়ে দু'টিই গবরীতে এসে পড়ে—রাই রূপ। এই কারণেও গবরীকে রাই বলা হ'য়ে থাকে।

গবরীর নৃত্য :

গবরীর উদ্ভব গোষ্ঠী-নৃত্য থেকে। এ সম্পর্কে প্রচলিত কাহিনীগুলি হলো :

(১) ভাস্কর্যের নিধনের পর সমস্ত দেবতা মিলে এক গোষ্ঠী-নৃত্যের আয়োজন করে। শিব এই নৃত্যে অংশ নিয়েছিলেন ভাস্কর্যের মুখোশ পরে। শিবের থানে এক ভীল যোজ গাঙ্গর, মূলো এসব দিয়ে আসতো। শিব এই ভীলের প'রে খুবই খুশি ছিলেন; ফলে একদিন তাকে একখানি গেরুয়া চাদর, একটি খাঁড়া ও ভাস্কর্যের মাথার খুলি দিয়ে প্রাতি বছরই এক গোষ্ঠী-নৃত্য আয়োজন করার নির্দেশ দেন তাকে। সেই ভীল প্রবর্তিত এই নৃত্যাহুষ্ঠানই পরবর্তীকালে গবরী নামে পরিচিত হয়।

(২) পার্বতী বাণেশ বাড়ি চলে গেলে শিব খুবই দুঃখ পান, বিরহ-কাতর হ'য়ে পড়েন। তখন তাঁর মনোরঞ্জননের জন্যে ভীলেরা এক গোষ্ঠী-নৃত্যের আয়োজন করে। শিব নিজেও এই নৃত্যে অংশ নিয়েছিলেন। গবরীর উদ্ভব এ থেকেই।

উপরের কাহিনী দুটির পরিসমাপ্তি ঘটে (গোষ্ঠী-নৃত্যে)। সমাজ বিজ্ঞানের ধারায় আমরা দেখতে পাই যে গোষ্ঠীগত আনন্দ ও উল্লাসের অভিব্যক্তিরূপে নৃত্যের একটা বড় ভূমিকা আছে। গবরীর মত এক সাম্প্রদায়িক অহুষ্ঠানে নৃত্যের প্রাধান্য থাকারটা তাই আশ্চর্যের কিছু নয়। গবরীর সব অহুষ্ঠানেই নৃত্যের প্রাধান্য লক্ষ্য করা যায়।

গবরীতে অভিনয়ের বিকাশ :

গোষ্ঠী-নৃত্য যত পরিণত হ'তে থাকে, তাতে প্রাধান্য পেতে থাকে অভিনয়—স্বাভাবিক ভাবেই। মনোরঞ্জননের জন্যে আয়োজিত সমস্ত স্বাক্ষরূপে এইভাবেই অভিনয়ের সমাবেশ ঘটেছে সন্দেহ নেই। গবরীতে যেসব স্বাক্ষরূপ লক্ষ্য করা যায়—তা থেকে এ সিদ্ধান্তে এলে কোনো অন্যায্য হবে না যে—পার্বতীর বিরহে কাতর শিবের মনোরঞ্জনার্থে যোগব স্বাক্ষরূপ ধারণ ক'রেছিল ভীলরা এগুলি সবই তারই স্মৃতিরেশবিশেষ। এই নৃত্যাহুষ্ঠানে শিবের মুখে ভয়ানক এক মুখোশ লাগানো হ'য়েছিল। পার্বতীকে সঙ্গে সঙ্গে নাচতে দেখলে শিবের বিরহ-যন্ত্রনা কিছুটা উপসমিত হবে এই আশায় একজন ভীল পার্বতীর বেশ ধারণ ক'রে শিবের সঙ্গে নাচতে থাকে। নৃত্যদলের প্রধান হওয়ার দক্ষণ শিব পার্বতী থেকে অনেক দূরে থাকেন এবং খুবই দক্ষতার সঙ্গে অন্যান্য ভীল অভিনেতাদের অভিনয় দেখেন, তাদের সামনে গিয়ে গৌকে তা দিয়ে—ঘুঙুর বাঁধা পায়ের তালে তাল দিতে থাকেন...খাঁড়া উঁচিয়ে নিজের উল্লাস ব্যক্ত করেন। কেউ সঠিক ভাবে নাচলে তার শিঠ চাপড়ে উৎসাহ দেন, ভুল করলে ঘুহ

ভিন্নকারে তা শুধরে দেন। দ্বাধ খারপের মহা বুদ্ধিতে পেয়ে তিনিও দ্বাধ খারপ করেন—এবং এখ্যাপারেও তাঁর সমান উৎসাহ লক্ষ্য করা যায়। দলপত কৃত্যে অন্য কোনো ভীল তাঁর অত্যাশ্রয় করিতে সক্ষম হয়নি, বলে অন্যদের বিশরীতে তিনি কয়েক কদম আগে ও কয়েক কদম পিছিয়ে নেচে নেচে সমগ্র দলটিকে পরিচালনা করতে থাকেন। এথেকে একথা বলা যায় যে অভিব্যক্তির আবশ্যকতা এবং উদ্ভূত মানসিকতা গবরীর অভিনয়কে সুদৃঢ় ভিত্তির ওপর দাঁড় করিয়ে তার বিকাশ সম্ভবায়িত করেছে।

গবরীতে গানের সমাবেশ ও বিকাশ :

গবরীতে অভিনয়ংশ বেশ জোরদার হ'য়ে পড়ায় প্রয়োজন দেখা দেয় গানেরও। কেননা কোনো অভিনয়ই অভিব্যক্তির শাবিক প্রকাশ ব্যক্তিরেকে সম্বন্ধয় সামাজিকের মনে জোরদার কোনো প্রভাব কেলেতে সক্ষম হয় না। সুক-অভিনয়কে তাই মুখর করার জন্তে, অভিনয়ে প্রাণ ও গতিবেগ আনার উদ্দেশ্যে কাজে কাজেই গবরীতে সমাবেশ ঘটে গানের। বাস্তবত্বের আবিষ্কার ও তার বখাযথ ব্যবহারে গান আরও রসময় হ'য়ে ওঠে। গীতিকল্পে অভিনয়ের এই প্রকাশ প্রথমে ঘটে পঙ্করূপে, গন্তরূপে নয়। গবরীর গানও অবশ্য প্রথমদিকে ছিল ছোটো ছোটো বোল-বিশেষ। পরবর্তীকালে অনেক সামাজিক প্রতিভার সমন্বয়ে এইসব বোল গীতিকল্পে আত্মপ্রকাশ করে। গীতির এই বিকাশ কিন্তু একদিনে ঘটেনি। অনেক অনেক বছর লেগেছিল। গবরীতে গীতির সেই আদিকল্প অপরিবর্তিত থাকেনি। যুগের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে, পরিবেশের সঙ্গে ধাপ খাইয়ে গবরীতে গানেরও অনেক পরিবর্তন হ'য়েছে।

লোক রক্ষয়ক :

সমষ্টির মনোরঞ্জনের জন্তে যেসব সমষ্টিগত ক্রিয়াকলাপ বা অহুষ্ঠানের আয়োজন করা হয়—তাঁর সবই অহুষ্ঠিত হয় খোলা জায়গায়। কেননা সমগ্র গোঞ্জীই অংশ নেয় এতে এবং গোঞ্জীগতভাবেই আনন্দের অমরাবতীতে পৌঁছে যায়। খেত খামার, উঠান, এমন কি রাস্তায় তাই আয়োজন করা হ'য়ে থাকে এই সব অহুষ্ঠানের। গবরী যেহেতু ভীলদের গোঞ্জির মনোরঞ্জন-মাধ্যম—সেইহেতু এরও আয়োজন করা হয় মূখ্যতঃ এইসব খোলা জায়গায়। গবরী-মঞ্চ তাই গ'ড়ে ওঠে সমতল ভূমিতে, ফলে সবদিক থেকেই তা দেখা যায়।

গবরী প্রদর্শনের সময় :

রাখীবন্ধনের পর ঠাণ্ডা রাখীর দিন গবরীর প্রতিষ্ঠা এবং এর পরি-সমাপ্তি আখিনের কুক-চতুর্থীতে। এই শোয়া একমাস ধরে প্রদর্শিত হয় গবরী। গবরীর প্রথম এবং শেষ—এই দুটি দিনকে যথাক্রমে খড়াওন এবং বলাওন বলা হয়।



গবরীর প্রতিষ্ঠার দিন দেবীর সম্মুখে ভীল রমনীরা যে গান গায় তাতেও সূচনা করা হয় সময়ের। এই গানের মধ্যে পার্বতী বাণেশ বাড়ি বাওয়ার জন্তে শব্দের কাছে বারবার জিন্ম করতে থাকে। শিব তাকে বাণেশ বাড়ী বেঁচে নিবেদন করেন এবং বলেন—“বাবা-কাকা সব তোমার মারা গেছেন।” পার্বতী তখন বলেন—“কিন্তু অনেক গাছ-পাছালী তো আছে, তাদের সঙ্গেই দেখা করতে যাচ্ছি”। শুনে শব্দর বলেন—“কড়ে সব গাছই উপড়ে গেছে”। পার্বতী বলেন—“ওখানে যে পাহাড়টা আছে, তার সঙ্গে দেখা করেই কিরে আসবো। অল্পমতি দাঁও দেখবে ঠিক শোয়া এক মাসের মধ্যেই আমি কিরে আসবো”। শব্দর তখন আর কোনো অজুহাত দেখাতে পারেন না। ফলে পার্বতী চলে বান বাণেশ বাড়ি—শোয়া এক মাসের জন্তে। দিন বেতে থাকে। পার্বতীর বিরহে কাতর হ’য়ে পড়তে থাকেন শব্দর। তখন মুখ্যতঃ তাঁরই মনোরঞ্জনের জন্তে, তাঁর বিরহ-বহুনা উপলব্ধ করার জন্তে এই শোয়া একমাস ধ’রে সমষ্টিগতভাবে নাচ-গান চলে। এদিকে পার্বতী বাণেশ বাড়ি এলে তাঁর বাণেশ বাড়ির লোকেরা বতদিন সে থাকে ততদিন ধ’রে নাচ গান ক’রে তাদের মেয়েকে কিরে পাওয়ার আনন্দ প্রকাশ করে। ফলে সেখানেও চলে ঐ শোয়া একমাস ধ’রে নাচ-গান।

ভীলদের সঙ্গে সম্বন্ধ :

কেবলমাত্র ভীলরাই এই গবরী প্রদর্শন করে। ফলে গবরীর সঙ্গে তাদের সম্বন্ধ কি, তা জানা দরকার।

এ ব্যাপারে তিন-চারটি মতের প্রচলন আছে—

(১) ভীলদের প্রধান দেবতা হ’লেন শিব। এই কারণে তাঁর জীবনের উল্লেখযোগ্য সব ঘটনা অভিনয় মাধ্যমে প্রদর্শন ক’রে তাঁর প্রতি তাদের ভক্তি ও শ্রদ্ধা দেখানোর এক উৎকৃষ্ট নজির স্থাপ্তি ক’রেছে তারা।

(২) শিব মনে করতেন ভীলরাই সবচেয়ে বিধবু। ভগ্নাস্বরের শেষ ইচ্ছামত তাকে অমর ক’রে রাখার জন্তে প্রয়োজন ছিল এমনি এক বিধবু জাতি—বারা ভগ্নাস্বরের ককাল নিয়ে তারই স্মৃতিতে দলগত নৃত্যাঙ্কনায়ের আয়োজন ক’রে বেতে পায়ে নিষ্ঠার সাথে। তাই তাঁর থানে গাভর মুলো দিতে আলা ভীলকেই এই কাজের উপযুক্ত মনে করেন তিনি। তাঁর সে ধারণা যে কত সঠিক তা গবরীর প্রচার-প্রসার থেকে স্পষ্ট হ’য়ে পড়ে।

(৩) আবার একথাও শোনা যায় যে পার্বতীর বাবা হিমাচলপ্রদেশের ভীল ছিলেন। সেই কারণেই ভীলরা গবরীর উপাসনা করে।

(৪) শিব যে দল তৈরী করেন—তা ভীলদের হাতে ছেড়ে দেন। আর এই দলই পরবর্তী কালে গবরী রায়াই নামে পরিচিত হয়।

এসব থেকে এ সত্য স্পষ্ট হ’য়ে পড়ে যে গবরীর সঙ্গে ভীলদের সম্পর্ক

প্রথমাধার। আর সেই কারণে একমাত্র তারাই এর উপাসক, আরোহক এবং প্রচায়ক।

গবরীর ঐতিহাসিক অঙ্গসংস্থান :

কেউ কেউ উদয়পুরের ২৫ মাইল পূর্বে অবস্থিত বঙ্গভূমকেই গবরীর উৎসমস্থল বলে মনে করেন। আগে এর নাম ছিল উঠালা। এখানকার গবরীতে চারজন রাই এবং দু'জন বুড়িরা থাকে। বলা হয়ে থাকে—একবার বঙ্গভূমের গবরী বিসর্জন দেয়ার সময় রাই এবং বুড়িরাও পুত্রে ডুবে যায় এবং আর ওঠেনা। এতে ক'রে কয়েক বছর সেখানে আর গবরী অহুতিত হয়নি। ভোপ একদিন স্বপ্নে পুনরায় গবরী-প্রতিষ্ঠার জন্তে আদেশ পায়। গ্রামের শকারেতে এই ঘটনা বিবৃত করে ভোপ। তখন থেকে ভীলেরা পুনরায় গবরী প্রতিষ্ঠা করার সিদ্ধান্ত নেয়। কলে পুনরায় গবরীর আরোহন করা হয়। গবরীর বিসর্জনেরও দিন এলো। সদলবলে ভীলেরা গেল বিসর্জনে। দু'জন বুড়িরা গবরী বিসর্জন দিতে পুত্রে নামলো। বিসর্জন দিয়ে তারা যখন উপরে উঠে আসছে তখন দেখাগেল গভবায়ের দু'জনও রয়েছে তাদের সঙ্গে। আর যেখান থেকেই গবরীতে দুইজন বুড়িরা এবং চারজন রাই গ্রহণের রীতি চালু হলো। এই ঘটনার পরিপ্রেক্ষিতে বঙ্গভূমকে গবরীর উৎসমস্থল বলে মনে করা হয়। এ ঘটনা ঘটে ষোড়শ শতাব্দীতে। কলে এথেকে তাই গবরীর উৎস সম্বন্ধে কোনো স্থির সিদ্ধান্তে পৌঁছানো উচিত নয়।

গবরী-সম্বন্ধীয় গল্প কাহিনীতে যে উনবাস, দেবলউনবা, মানস-সরোবর, ধারনগর, জাগড় প্রভৃতি স্থানের উল্লেখ পাওয়া যায় তা অবশ্যই ভূগোল এবং ইতিহাস সমর্থিত, কলে, ঐ কাহিনীগুলি যে কোনো কল্পনা-বিলাসী মানুষের স্বকপোল-কল্পিত নয়—এ বিষয়ে নিঃসন্দেহান হওয়া যায়। উনবাস ঐতিহাসিক হলদিঘাটের পাশ্চবর্তী ছোট্ট একটি গ্রাম। উদয়পুর থেকে উনবাসের দূরত্ব প্রায় ৩২ মাইল। নীপলাজমাতার একটি মন্দির আছে এখানে। একে দেবলমালিয়ারও বলা হয়। এই অঞ্চলের অধিবাসীদের ধারণা নীপলাজমাতা দেবীর মধ্যে সবচেয়ে অধিক ক্ষমতামালিনী এবং জাগ্রতা। দেবীর এই মন্দিরের জন্তেই উনবাস দেবলউনবা নামে প্রসিদ্ধ। মন্দিরের প্রবেশ দ্বারে, বাঁ দিকে ১৭টি পঙ্কতি খোদিত একখানি শিলালেখ আছে। কালো পাথরের এই শিলালেখ-খানিতে ১০১৩ ব্রহ্ম সম্বতে তৎকালীন অটল লিপিতে খোদাই করা আছে। উনবাস থেকে মাইল খানেক দূরে সেই বিশাল বটবৃক্ষটি এখনো আছে—বাকে পাতাল থেকে নিরে এসেছিলেন দেবী অম্বা। এই বটবৃক্ষটিও বড়ল্যাং-হিন্দবা নামে পরিচিত। বলা হয়ে থাকে যে প্রায়শ দিকে এই গাছটি বারো বিঘে জমিতে ছড়িয়ে ছিল। খালার মত বড় বড় এর পাতা আর সোনালী এর কুড়ি। আগেকার দিনে অনেক শাখা প্রশাখা ছিল এই গাছটির। এই সব শাখার দোলনা

হুলিরে দোল খেতেন দেবীরা। মেওয়াড়ী ভাবার বটকে বড়ল্যা এবং দোলনাকে হিন্দবা বলা হয়। দোলার প্রসঙ্গে এখানে—এই অঞ্চলে হিন্দনা শব্দের প্রয়োগ হয়। কলে এই বটগাছে দোল খাওয়ার দক্ষণ এর নাম হয় ‘বড়ল্যা হিন্দবা’। কেউ কেউ একে বটসিন্দবাও বলে থাকে। কেননা একসময়ে এর পাতা ছিল সিঁড়রের মত টকটকে লাল।

খানমোর বড়ল্যা-হিন্দওয়া বা হিন্দবা থেকে প্রায় তিনমাইল দূরে। খানমোরের বেখানে আজ গোলাপের খেত, এক সময়ে সেখানেই ছিল মানস-সরোবর। গোলাপ বাগিচার জন্তে বিখ্যাত এই অঞ্চলকে আজও অনেকে মানস-সরোবর বলে থাকে। আর খাননগর হ’লো—বর্তমান রাজনগরেরই প্রাচীন নাম। উদয়পুর থেকে প্রায় চল্লিশ এবং উনবাস থেকে প্রায় কুড়ি মাইল উত্তর-পশ্চিমে এই রাজনগর। এর পাশেই অবস্থিত জাওড়।

গবরীর চরিত্র :

গবরীতে সন্নিবেশিত হয় চারশ্রেণীর চরিত্র :

(১) দেবদেবী।

(২) মানুষ।

(৩) দানব।

এবং

(৪) জীবজন্তু ও গাছপালা।

(১) দেবচরিত্র :

দেবচরিত্রগুলি সর্ব প্রকারের বিকারের উর্ধ্বে। তাঁরা সমস্ত প্রকার আদর্শের প্রতীক এবং কালজয়ী। স্বর্গ-মর্ত্য, পাতাল—সর্বত্রই এঁদের সহজ আনাগোনা। বিভিন্ন সব রূপধারণ ক’রে এঁরা যেখানে ইচ্ছা ভ্রমণ করতে পারেন। দুঃখীদের সাহায্য দেয়া, ভক্তের দুঃখ-কষ্ট দূর করা, সত্যকে পুনরুজ্জীবিত করা এবং বর দিয়ে তাদের আশা-আকাঙ্ক্ষা চরিতার্থ করাই এঁদের নিত্যকর্ম। যোগ-শক্তিতে বলিয়ান হয়ে, অলৌকিক ক্রিয়াকলাপের সাহায্যে সমাজে হুহু মানবিক বোধ বা সমস্ত সংস্কৃতির সৃষ্টি করেন এঁরা। কালিকা, শিব এবং পার্বতী দেবচরিত্রের মধ্যে মুখ্য।

(২) মানুষ চরিত্র :

জীবজন্তুর মধ্যে সর্বশ্রেষ্ঠ হ’লো মানুষ। চুনাশি লাখ বোনির মধ্যে মানব-বোনিই সর্বশ্রেষ্ঠ। এই কারণে স্বর্গের দেবতারাও মর্ত্যের মানব-বোনি লাভ করার জন্তে সর্বদাই উন্মুখ থাকেন। তবে এই মানুষ একই সঙ্গে এবং অসং—দেব এবং দানবের মিশ্রণ-বিশেষ। মানুষ একই সঙ্গে জ্ঞান, বুদ্ধি এবং বিবেক-সম্পন্ন। মানুষের এই সব গুণের জন্তেই সম্ভবতঃ গবরীতে মানুষ চরিত্রের ছড়াছড়ি। (১) বুড়িরা (২) রাই (৩) কুটকড়িরা (৪) কঁজর-কঁজরী

(৫) মীনা (৬) নট (৭) খেতুড়ী (৮) শঙ্করিয়া (৯) কালবেলিয়া (১০) পাইতা (১১) বান্দিয়া (১২) যোগী (১৩) গবড়া (১৪) কানগুজরী (১৫) কালুকীর (১৬) বনজারা (১৭) শকলাগর (১৮) ভোপ (১৯) বনগুয়ারী (২০) গোমা (২১) বাঁকড়ী (২২) কস্তাকস্তি (২৩) বগলী (২৪) দেবর (২৫) ভোজাই প্রভৃতি চরিত্র গবরীতে খুবই উল্লেখযোগ্য।

(৪) দানব চরিত্র :

অশিব ও অসত্যের প্রতীক এবং তামসীবৃত্তিসম্পন্ন অস্তুর—দৈত্যকেই দানব বলা হয়। এরা যেমন নিষ্ঠুর তেমনি অহংকারী এবং হিংস্র। মাছুষকে কষ্ট দেবার্তেই যেন এদের স্বর্থ। প্রকৃতিগতভাবে এরা বিধ্বংসী এবং সংহারক। এদের মাথায় থাকে লম্বা লম্বা শিং, দেহতেও বেশ বীভৎস। গবরীতে উত্তরা (২) খড়্গাতুতো (৩) হঠিয়া এবং (৪) ভিঁয়াবড় প্রভৃতি দানব চরিত্রের সমাবেশ লক্ষ্য করা যায়।

(৫) জীবজন্তু ও গাছপালা :

জীব ও উদ্ভিত জগত অবশ্যই দেব, দানব এবং মনুষ্য জগত থেকে ভিন্ন। এদের জীবনচর্চাও ভিন্ন একেবারে। অগ্নদের সঙ্গে তার কোনো মিলই নেই। তবে প্রকৃতিগত দিক থেকে এদেরও দুটি পরিষ্কার ভাগে ভাগ করা যায়—(১) হিংস্র ও (২) অহিংসক। তবে গবরীর সমস্ত জন্তুই হিংস্র, যেমন—শূওর, ভান্দুক এবং বাঘ।

উদ্দেশ্য :

কেবলমাত্র মনোরঞ্জন বা জীবিকানির্বাহ—কোনোটাই গবরী আয়োজনের (স্থাপনের) উদ্দেশ্য নয়। এর প্রধান উদ্দেশ্য ধর্মীয় কর্তব্যের প্রতি গান—অর্থাৎ ভৈরব বা শিবকে তুষ্ট করে সমস্ত প্রকারের অনাকাঙ্ক্ষার হাত থেকে রক্ষা পাওয়া।

ভঙ্গগত দিক :

লোকনাট্য মূলতঃ নৃত্যগীত প্রধান। অভিনয়ের দিকটা নৃত্যগীতের মত অতটা পরিণত নয়। অত্যাগ্ন লোকনাট্যের মত গবরীতেও নৃত্যেরই প্রাধান্য, তবে সঙ্গীতও কিছু কমে যায় না। পঙ্কসংলাপ প্রায় সমস্তই গানের সাহায্যে আবৃত্ত হয় বা গীত হয়। এর কয়েকটি স্বাক্ষ গীতিমূলক স্বাক্ষেরই প্রতীক। গানের সাহায্যেই এগুলি পরিবেশিত হয়ে থাকে। এইসব স্বাক্ষের প্রধান পাত্র বা চরিত্র হ'লো শঙ্করিয়া। শঙ্করিয়া গানের সাহায্যেই প্রদর্শন করে এইসব স্বাক্ষ। ফলে গানই স্বাক্ষ সম্পন্ন করার প্রধান মাধ্যম। গান না থাকলে গবরী একেবারেই নীরস হ'য়ে পড়বে। সঙ্গীতের স্পর্শেই নাটক যেন প্রাণ পেয়ে যায়। নাট ও গানের প্রাধান্য থাকলেও অভিনয় যে গবরীতে খুব একটা কম, তা কিন্তু নয়। গানের মত অভিনয়ও গবরীর আকর্ষণের অন্ততম কারণ।

### গবরীর শিল্পগত দিক :

লোকানুষ্ঠানের সঙ্গে শৈল্পিক-স্বয়ম্ভার সম্পর্ক বেশ গভীর। ফলে একথা মনে করা ঠিক নয় যে লোকেরা শিল্প-স্বয়ম্ভার প্রতি উদাসীন। কিন্তু লোকশিল্প বা লোকনাট্যের যে 'শৈল্পিক দিক' তা কিন্তু কোনো শাস্ত্র মেনে চলে না। তবে এরও আছে নিজস্ব একটি শাস্ত্র—বা দীর্ঘদিন থেকে চলে আসার আজ সার্বজনীন-ভাবে সম্মত বা মান্য। প্রদর্শনের সমস্ত উপকরণে—অর্থাৎ নৃত্যভঙ্গিমায়, অভিনয় কৌশলে, সঙ্গীত প্রণালীতে, বাচনভঙ্গিতে এবং রূপসজ্জায় লোকজীবনেরই দৈনিক ক্রিয়াকলাপের অভিব্যক্তি ঘটে। ব্যবহৃত মুখোশের নির্মাণে, তার উপরকার কারুকার্যে লোকশিল্পের যে স্বয়ম্ভা ফুটে ওঠে বা প্রকাশ পায় তা সত্যিই বিস্মিত করে দেয় আমাদের। পোষাকের আকৃতি ও গঠনে তথা রঙের সন্নিবেশে লোকশিল্পের ঐতিহ্য রক্ষিত হয়। পোষাক আবার চরিত্রের সঙ্গে খুবই মানানসই। ফলে পোষাক পরামাত্রই অভিনেতা তার ব্যক্তি-চরিত্র বিস্মৃত হয়ে অভিনয়ের চরিত্রের মধ্যে ঢুকে পড়ে এবং যথাযথভাবে তার রূপায়ণও করে। পোষাকের ওপর চাঁদ, তারা, সূর্য, ময়ূর, পাখি প্রভৃতি ধর্মীয় চিহ্ন একই সঙ্গে অভিনেতা ও দর্শককে ধর্মীয় পরিমণ্ডলে পৌঁছে দিয়ে তাদের কলাতৃষ্ণা চরিতার্থ করে।

রূপসজ্জায় বাস্তব জীবনেরই প্রতিচ্ছবি স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে। আদিবাসীদের মধ্যে এই শিল্পের পথায় বিকাশ ঘটেছে। শরীরের বিভিন্ন অঙ্গ-প্রত্যঙ্গ রাঙিয়ে তোলার কিংবা চিত্র-বিচিত্র করায় তা খুবই সক্ষম। লোকনাট্যের অঙ্গসজ্জায় সবচেয়ে অধিক গুরুত্ব পায় মুখসজ্জা। অভিনেতার মুখই তার ব্যক্তিত্ব প্রকাশের সবচেয়ে শক্তিশালী মাধ্যম। কেননা দর্শকের দৃষ্টি অভিনেতার মুখমণ্ডল ঘিরেই কেন্দ্রীভূত বা নিবদ্ধ থাকে সাধারণতঃ। ফলে তার মুখ যেমন ব্যক্তিত্ব প্রকাশক হওয়া বাঞ্ছনীয়, তেমনি বাঞ্ছনীয় বেশ দূর থেকেই তা দৃষ্টিগোচর হওয়া। এই কারণে গাঢ় রঙে মুখমণ্ডল রঞ্জিত করে তারপরে লাগানো হয় মুখোশ। অঙ্গসজ্জায় সাধারণভাবে চারটি রঙের ব্যবহার সবচেয়ে বেশি—রঙ চারটি হলো—(১) কালো (২) নীল (৩) পীত (৪) লাল। এদের দুই বা ততোধিক রঙের মিশ্রণে অসংখ্য আনুষ্ঠানিক রঙও তৈরী করে নেয়া হয়। লোক-পসাধনে কাজল, হাড়ের গুঁড়ো, হলদী, আঁটা, চালের গুঁড়ো, গাছের ছাল ও তার রস এবং খড়িমাটি ও তুণো-কালির ব্যবহার খুব বেশি। লোকগ্রন্থরূপে এসবের সাহায্যেই চরিত্রের অঙ্গসজ্জা করা হয়, যথা—রাাক্স চরিত্রের জন্তে গাঢ় নীল, চোরের জন্তে কালো, দেবদেবীর জন্তে লাল, যোগীদের জন্তে পীত বর্ণের ব্যবহার করা হয়। দীর্ঘদিন যাবৎ ব্যবহৃত হওয়ার দক্ষণ গবরীর রূপসজ্জা এখন ঐতিহ্যমণ্ডিত হ'য়ে পড়েছে। সব মিলিয়ে বলা যায় গবরীতে অলঙ্করণ খুবই গুরুত্বপূর্ণ।

### গবরীনাট্য—সাংস্কৃতিক তত্ত্ব :

লোকসংস্কৃতির মানোন্নয়নে লোকনাট্যের একটি কার্যকরী ভূমিকা রয়েছে।

## গবরী

এ ব্যাপারে গবরীও বেশ উল্লেখযোগ্য। গবরীতে মানব সংস্কৃতির সঙ্গে সঙ্গে দেব-দানব এবং পশুসংস্কৃতিও হচ্ছে বিকাশ লাভ করেছে। এতে করে বিভিন্ন সংস্কৃতির মধ্যে বিনিময়-প্রক্রিয়াটি বেশ গতিলাভ করেছে এই আদিকে। কলে শ্রেণীবৈষম্য কখনোই প্রেরণ পায়নি গবরীতে।

ধর্মসম্পর্কে এক উদার মানসিকতা সৃষ্টিতে গবরী উল্লেখযোগ্য এক সামাজিক দায়িত্ব পালন করেছে। আর তারই দৃষ্ণ শাস্ত্রীর সমস্ত দেবদেবীই অতি সহজে লোক-ধর্মের আধার হয়ে উঠেছে এই আদিকে। দেবতাদের অনড় ও কঠোর মানসিকতা দূর হয়েছে এর কলে।

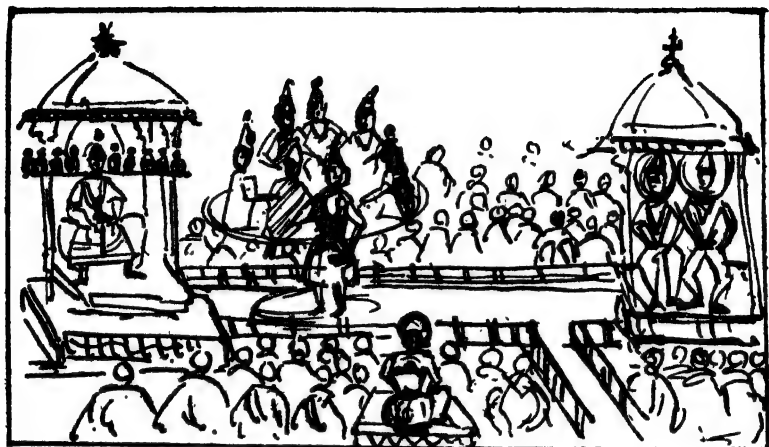
রাজহানের লোকজীবনে গবরীর অবদান :

রাজহানের লোকজীবনে গবরীর অবদান করেকটি কারণে খুবই উল্লেখযোগ্য। একদিকে তা যেমন ভীলদের গোষ্ঠীজীবনকে হ্রস্বগঠিত, হ্রস্বমূলিত এবং হ্রদ্বৃত করেছে—তেমনি অন্যদিকে তাদের মধ্যে বিকাশ ঘটিয়েছে পারম্পরিক বোঝাপড়া ও বিভিন্ন সব সঙ্গতি। দেবতা, দানব, মনুষ্য এবং মনুষ্যের প্রাণীকে গোষ্ঠী-জীবনের মনোরঞ্জন্যে একই মঞ্চে উপস্থাপিত করে গবরী ভীলদের মধ্যে পরস্পরের প্রতি সহানুভূতিশীল মানসিকতার গভীরতা ও ব্যাপ্তি সৃষ্টি করেছে। গবরী-লোকনাট্য আনন্দ উল্লাসের অবসরে সর্ববর্ণ, সর্বধর্মের মানুষকে একত্রিত করে স্বতঃ-প্রণোদিতভাবে আনন্দলাভের মাধ্যমে আত্মারবিকাশ ঘটাতো, তাদের মনের বিভিন্ন সব গ্রন্থিমোচনে, সুষ্ঠু দূরীকরণে এবং সমষ্টির কল্যাণে ব্যক্তিগত প্রযুক্তি-সমূহকে সদা তৎপর রাখতে উদ্বুদ্ধ করেছে। এর ফলে গবরী অহুষ্ঠানের সময়ে ও তারশয়ে গোষ্ঠীর জীবন সামগ্রিকভাবেই আনন্দমুখর হয়ে উঠে। এসব সঙ্গেও গবরী তার নিরমনিষ্ঠা—লোকজীবনের প্রতি আস্থা সৃষ্টি করে তাকে কিছুমাত্রায় রক্ষণশীল বা স্থিতিশীলও করে রেখেছে!

এই সব কারণে ভারতীয় লোক-সংস্কৃতির অন্ততম প্রাণ পুরুষ দেবীলাল সামর গবরীকেই ভারতবর্ষের আদর্শ লোকনাট্য হিসেবে চিহ্নিত করেছেন।

প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে রাসধারী ও গবরী রাজহানী লীলা নাটকেরই অন্তর্ভুক্ত।

## উত্তরপ্রদেশের লোকনাট্য



### রামলীলা

**লীলা এবং সংগীত :** হিন্দুধর্মের দুই অবতার রাম ও কৃষ্ণের স্মৃতিস্মরণ উত্তরপ্রদেশ মূলতঃ লীলময়। এখানকার লোকনাট্যে তাই লীলারই প্রাধান্য। লীলানাটকের সঙ্গে ধর্মনিরপেক্ষ নাট্য আঙ্গিক সাংগীতও এখানে বেশ জনপ্রিয়—এমনকি ব্যবসায়িক দিক থেকেও বেশ উল্লেখযোগ্য। লীলানাটকের মধ্যে রামলীলা ও রাসলীলার এবং সাংগীত হিসেবে নোটকীর আলোচনা করা হয়েছে এই অধ্যায়ে।

রামলীলা রাসলীলা কৃষ্ণলীলার মতই অবতারকল্প এক মহান ব্যক্তির জীবন-কেন্দ্রিক ফলে ধর্মীয় লোকনাট্যেরই শ্রেণীভুক্ত। অনেকে মনে করেন, আজকের রামলীলার প্রবর্তক রামচরিতমানসের স্রষ্টা ভক্ত তুলসীদাস। জগদীশচন্দ্র মাধুরের মতে তুলসীদাসের রামচরিত মানস এক মহান কাব্য—“A dramatic Narrative”। কেননা রামচরিতমানস কেবলমাত্র পাঠ্য নয়, তা অভিনয়েরও বটে। অর্থাৎ রামচরিতমানসে দৃশ্যকাব্যের অধিকাংশ বৈশিষ্ট্যই বর্তমান। গ্রামের দিকে রামকাহিনীর পরিবেশকরা পাঠক ও ধারক—এই দুইভাবে বিভক্ত হ’য়ে যান। একদল রামায়ণ পাঠ করেন, অন্তর্দল করেন তার ব্যাখ্যা। কখনো কখনো এই

ব্যাখ্যার অভিনয়েরও সমাবেশ ঘটে এবং এই জাবেই রামলীলা লোকনাট্যের সারবস্তু হ'য়ে পড়ে। শীতাতুষ্ণ প্রাপ্ত গুহাচিহ্নে এই ধারার প্রাচীনত্ব লক্ষ্য করা যায়। ভারতবাসী অবশ্য বহু প্রাচীনকাল থেকেই রামকাহিনীর সঙ্গে পরিচিত। কিন্তু সেই কাহিনী কথোপকথনের সঙ্গে গ্রথিত ক'রে তাকে রসময় ক'রে তোলার ব্যাপারে তুলসীদাসের গুরুত্ব সত্যিই অপরিসীম। কিন্তু এই কথোপকথনকে স্মৃতিবদ্ধ করার বা স্মৃতিধারের কোনো ইচ্ছিত কিংবা নাটকীয় চরিত্রের আগমন-নিষ্ক্রমণ ও কাহিনীর গতিময়তা—এসবের কোনো প্রত্যক্ষ নির্দেশ রামচরিত-মানসে লক্ষ্য করা যায় না। মনে করা হয় যে, এই নির্দেশগুলো ছিল একেবারেই মৌখিক, ফলে তা উদ্ধৃতি থেকে গেছে। আজও অবশ্য রামলীলার এইসব নির্দেশ মৌখিকই রয়ে গেছে। পণ্ডিতেরা মনে করেন, অযোধ্যাকাণ্ডে কাহিনীর গাঢ়-সংবদ্ধতা, চরিত্রের বিকাশ—তার অন্তর্নিহিত ও বাহ্যিক দৃশ্য এবং কল্পনাস্রবের অবতারণা এত নৈপুণ্যের সঙ্গে করা হয়েছে যে রামচরিতমানসের এই খণ্ডটি গ্রীক ট্রাজেডীর সমতুল হ'য়ে উঠেছে।

সে বাইহোক, রামচরিতমানসের স্রষ্টার দৃষ্টি যে সর্বক্ষণের জগ্রেই শ্রীরাম-চন্দ্রের মর্ত্যলীলার নাটকীয়তাই স্থির-নির্দিষ্ট ছিল—এবিষয়ে মতবৈধতার কোনো অবকাশ নেই। তুলসীদাসের রামচরিতমানসের স্বচ্ছতার মূল-কারণ এটাই। অবশ্য এর প্রাণবন্ত কথোপকথনও এই স্বচ্ছতার এক অনিবার্য পূর্ব শর্ত। এছাড়া কয়েকটি স্থানে ভিন্নধর্মী চরিত্র সমূহের মধ্যকার তাত্ত্বিক বাচন-ভঙ্গীও রসমঞ্চের পক্ষে খুবই উপযোগী।

অভিনয়-রীতির কয়েকটি বৈশিষ্ট্যের দৃষ্ণে রামলীলা ইরোপের “প্যাশানস্কে”-রই সমধর্মী। বিশেষ কোনো রসমঞ্চে অভিনীত না হ'য়ে উত্তরপ্রদেশের কয়েকটি শহরে কাহিনীর সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে শহরের বিভিন্ন স্থানে রামলীলার প্রদর্শন হ'য়ে থাকে। উদাহরণস্বরূপ বলা যায়, বনবাস অবধি ঘটনা শহরে কোনো মন্দিরের মধ্যে অভিনীত হয় এবং চিত্রকূট ও তার পরবর্তী ঘটনা শহরের বাইরে কোনো প্রান্তরের কিছুটা জায়গা ঘিরে অভিনীত হয়। এরপর ভরতমিলন বা রামাভিষেকের দৃশ্যে নাট্যদলটি আবার শহরে ফিরে আসে। দেখাযাচ্ছে, রামলীলার এই অভিনয়রীতি স্বভাবে প্রকৃতিবাদী বা Naturalistic। এই প্রসঙ্গে কাশীর নিকটবর্তী রামনগরের রামলীলা বিশেষভাবেই উল্লেখযোগ্য। প্রায় সাত মাইল বিস্তৃত এলাকা নিয়ে রামনগরের রামলীলা অঙ্কীত হয়। রামায়ণের বিভিন্ন সব ঘটনাস্থলের জগ্রে আগে থেকে স্থায়ীরূপে বেশকিছু মূর্তি নির্মাণ করা হয়, যেমন—অযোধ্যা, জনকপুত্রী, সরযুদ্বী, পঞ্চবাটি, রণভূমি, লঙ্কা প্রভৃতি। কথাকার রামচরিতমানসের চৌপাইরা গায়। অভিনেতা স্থানীয় ভাষার কথোপকথনসহ অভিনয় মাধ্যমে তা অভিব্যক্ত করে। কাহিনী এগিয়ে চলে, সঙ্গে সঙ্গে ঘটনা ও দৃশ্যগুলোর পরিবর্তন ঘটে। অভিনেতাসহ দর্শকরাও মহোৎসাহে এক স্থান থেকে



পরবর্তী অভিনয় স্থানে গিয়ে হাজির হয়। এই রামলীলার অভিনয়ে সন্ধ্যা লাগে প্রায় চল্লিশ দিন।

অভিনয়-স্থলের তিনদিক ঘিরে বসে হাজার হাজার দর্শক। নাটক আরম্ভ হওয়ার কিছু পূর্বে মহারাজা, তাঁর পরিবার এবং অতিথিবৃন্দ হাতির পিঠে চড়ে উপস্থিত হন রঙ্গস্থলে। শাস্ত্রবেত্তা এবং প্রাচীন ভারতীয় নৃত্য ও নাট্যে অভিজ্ঞ মহারাজা এই রামলীলার পৃষ্ঠপোষক। তিনি হাতির পিঠে চড়ে মনোবাগ সহকারে নাট্যাভিনয় পরিদর্শন করেন। যদি কোনো অভিনেতা প্রবেশ বা প্রস্থানে কোনোরূপ ছন্দপতন ঘটায় কিংবা সংলাপ উচ্চারণে বা অভিনয়ে কোনো ত্রুটি করে, তাহলে মহারাজা ঝর ঝর করে তাকে তিরস্কার করেন।

রঙ্গস্থলে অপেক্ষাকৃত একটি উঁচু চৌকিতে বসে কথাকার। তাঁর সঙ্গে থাকে তোলক, ছেন্দেবাদক এবং বাশীওয়াল। কথাকার তুলসীর চৌপাইয়া গাইতে শুরু করলে সমগ্র অভিনয়ক্ষেত্রের পরিবেশ খুব শান্ত হয়ে ওঠে। ধর্মভাবে বিভোর দর্শকমণ্ডলীও তখন পবিত্র চিন্তে স্থির বসে থাকে। কথাকারের গভীর ও স্বচ্ছ স্বর দর্শকের মাথার উপর দিয়ে ছড়িয়ে পড়ে চারিদিকে। এই সময় অভিনেতারায় মঞ্চের ওপর মূর্তিবৎ বসে থাকে। কথাকার চৌপাইয়া থামলে, অভিনেতা উঠে স্থানীয় ভাষায় সংলাপের সাহায্যে কাহিনীর পুনরাবৃত্তি করে এবং অভিনয়ের সাহায্যে তাঁর শারীরিক অভিব্যক্তি ঘটায়। বধন দৃষ্ট বদলার—অর্থাৎ অশোকবন থেকে রাবণের সভাগৃহ আসে তখন প্রদর্শক মণ্ডলীর সঙ্গে দর্শক সম্প্রদায়ও স্থান পরিবর্তন করতে বাধ্য হয়। প্রথমেই রাজার হাতি শুঁড় উঁচিয়ে নমস্কার জানায় এবং স্থান পরিবর্তনের সংকেত ঘোষণা করে। তারপর পরবর্তী দৃষ্টের উদ্দেশ্যে সকলের আগে আগে চলে হাতির দল। পেছনে থাকে দর্শক। দৃষ্ট-স্থল নিকটবর্তী হ'লে আগে পৌঁছে ভালো জায়গা নেয়ার জন্যে তাদের মধ্যে ছলোড় লেগে যায়। রামের বনবাসের সময় 'সরযূনদী' পার হওয়ার দৃষ্ট সত্যিই খুব কল্পণ। এই সাতমাইলের মধ্যে ছোটো একটি বহুতা নদী আছে—সেটাই হ'য়ে ওঠে রামায়ণের সরযূনদী। মাঝি রাম, লক্ষ্মণ ও সীতাকে নৌকার তুলে নদী পার করতে থাকে। নৌকা কূল ছাড়লেই সমবেত দর্শকের মুখ খুবই কল্পণ হয়ে ওঠে—অনেকের চোখে আবার সত্যিকার জলও আসে। রাম, লক্ষ্মণ ও সীতাকে সরযূনদী পার করার সময় অযোধ্যাবাসী বেমন আকুল ভাবে কেঁদেছিল—এই দৃষ্টে দর্শকরাও তেমনি কান্নায় একেবারে ভেঙে পড়ে। আবার লক্ষা দহনের মত অমন এক মজার দৃষ্টে অসংখ্য আতসবাজি ফোটানো হয় এবং প্রায় ২০ হাজার দর্শক সমবেত হয়। দৃষ্টের নাটকীয়তা, হাজার হাজার দর্শকের এমনভাবে নাটকীয় কার্যে অংশগ্রহণ এবং চটকদার মুহূর্ত, মুখোশ ও বস্ত্রে সজ্জিত অজস্র অভিনেতা কর্তৃক এক বিস্তৃত মঞ্চে চল্লিশ দিন ধরে সঙ্গীত ও কবিতার প্রথিত কাহিনীর মঞ্চোপস্থাপন পৃথিবীর আর কোথাও দেখা বাবে না।

রামলীলার সময় মহারাজা প্রতিদিন রাম, লক্ষ্মণ ও সীতার আরাতি করেন।

প্রায় দু'শো বছর ধরে রামনগরে রামলীলার এই অভিনয় হ'য়ে আসছে। বতদিন রামনগরের মহারাজের স্বৰূপ কাষেম ছিল ততদিনই রাজকীয় অস্ত্রাস্ত্র বিভাগের মত রামলীলারও একটা স্বতন্ত্র বিভাগ ছিল। এই বিভাগে একজন মন্ত্রী এবং একজন উপমন্ত্রী থাকতেন।

রামনগরের রামলীলা ছাড়াও মালওয়া এবং বুন্দেলখণ্ডের দিকে রামলীলার আরেকটি পদ্ধতির প্রচলন আছে। এই পদ্ধতিতে উগ্ৰস্কৃত প্রান্তরে নির্মিত হয় খোলা মঞ্চ। এই মধ্যমঞ্চের দুই দিকে দুটি পৃথক মঞ্চ নির্মিত হয়। তার একটিকে মনে করা হয় অযোধ্যা এবং অষ্টটিকে লঙ্কা। পাঠক ও শ্রাবক বলে মধ্যমঞ্চের এক কোণে। সময়মত রাম অযোধ্যা থেকে এবং রাবণ লঙ্কা থেকে চলে আসে মধ্যমঞ্চে। এই মধ্যমঞ্চের চারদিকেই আসন নিতে পারে এবং নেত্রও দর্শক। কোথাও কোথাও যেমন অস্থায়ী অভিনয় ক্ষেত্র নির্মান করা হয় তেমনি আবার কোথাও কোথাও অযোধ্যা বা লঙ্কার স্থানে ই"ট বাঁধানো চাতাল তৈরী ক'রে তার ওপর স্থায়ী বা অস্থায়ীভাবে কক্ষ নির্মাণ করা হয়। এইসব কক্ষে যেমন অভিনয় সামগ্রী থাকে, তেমনি অভিনেতার্য্যও অবসর সময়ে এখানে বিশ্রাম নিতে পারে। অর্থাৎ এই কক্ষ গ্রীনার্কমের ভূমিকাও পালন ক'রে থাকে। বনবাস দৃষ্টকে আবার গ্রীনার্কম করার উদ্দেশ্যে একটি ছোট্টো কুটির ছেয়ে নেয়া হয়। সৌভাগ্যক্রমে এইসব স্থলে যদি কোনো একটা বড় গাছ থাকে— তাহ'লে তো তার কোনো কথাই থাকে না—ছাচারালিঙ্গমের একেবারে চরম হ'য়ে ওঠে। কানপুরের দিকে ধর্ম্মবজ্রলীলা খুবই জনপ্রিয়। এই লীলা প্রথমে রামলীলারই অন্তর্ভুক্ত ছিল। বর্তমানে এই ধর্ম্মবজ্রলীলা স্বতন্ত্র এক লোকনাট্য আঙ্গিকের মর্যাদা লাভ ক'রেছে। এই ধর্ম্মবজ্রের মঞ্চবিধান যেমন সরল তেমনি আকর্ষণীয়। এই মঞ্চ পৃথক পৃথক চারটি মঞ্চের সমষ্টি। সমস্তল ভূমি থেকে বেশ কিছুটা উচ্চ রাস্তার সাহায্য এই মঞ্চচারটি একে অপরের সঙ্গে যুক্ত। ধর্ম্মবজ্রের এই রাস্তাকে বলা হয় রাজপথ। রাজস্থানের ভরতপুরের রামলীলাও বেশ জনপ্রিয়। এই লীলার অগ্রতম বৈশিষ্ট্য হ'লো এই যে এতে রাম, রামণ, সীতা ও অস্ত্রাস্ত্র চরিত্রাভিনেতার্য্য তাদের দৈনন্দিন জীবনের পোষাক পরেই অভিনয় করে এবং কথা বলে নিজেদের আঞ্চলিক ভাষায়। যাইহোক, রামলীলার দৃশ্যযোজনার সঙ্গে প্রসেনীয়া-মঞ্চের মঞ্চসজ্জার প্রায় কোনো তুলনাই চলে না। প্রসেনীয়া-মঞ্চে থিয়েটারে দৃষ্ট যোজনা করা হয় সাধারণত বাস্তবধর্ম্মী রীতিতে আর রামলীলার নাট্যধর্ম্মী রীতিতে। রামলীলার একই অভিনয়ে, একটি অভিনয় মুহূর্ত্তে কয়েকটি স্থরে ভিন্ন ভিন্ন দৃশ্যের সংযোজন করা হয়। ফলে জনকের সভায় যখন স্বর্গের সভা অপ্রতিষ্ঠিত হ'তে থাকে, তখন সেই অবসরে দৃষ্ট ও দেখা যায়—যেখানে রাম ও লক্ষ্মণ রাক্ষস নিধন করেছিলো। একস্থানে রাম-রাবণের যুদ্ধ হয় তো অপরস্থানে অশোক বনে সীতাকেও দেখা যায়। শিল্পীদের

হৃৎখলিত দলীয় বোধ, বিভিন্ন রসের সব ঘটনার সংযোজনা এবং ভিন্নভিন্ন স্থানে ভিন্নভিন্ন দৃশ্য একসাথে উপভোগ করার মধ্যে সত্যিই খুব আনন্দ আছে। অজ্ঞতার ভিত্তিচিহ্নে এবং মধ্যযুগীয় ভিত্তিকলার অনুরূপ দৃশ্য বোজনার নিদর্শন মেলে। সপ্তদশ ও অষ্টাদশ শতাব্দীর রাজহানে এবং কাগড়ার পাহাড়ী চিত্রকলায়ও এই ধারার পরিচয় পাওয়া যায়। বাইহোক রামলীলার এই বহুত্তরীয় মঞ্চ দীর্ঘ ঐতিহ্যবাহী ও সমৃদ্ধ এক ভারতীয় নাট্যশিল্পের পরিচয়বাহী। এর দ্বারা প্রভাবিত হয়ে পাশ্চাত্যের অধিকাংশ নাট্য পরিচালক আধুনিক কালে তাই এই নাট্য পদ্ধতির প্রয়োগ করেছেন। রামলীলার এই উপস্থাপন ভঙ্গীকে সাম্প্রতিক নাট্যের পরিভাষায় 'জোনাল-ভিত্তিক সিস্টেম'ও বলা যেতে পারে। বিখ্যাত রুশ পরিচালক মায়ারহোল্ডও তিনের দশকে এই পদ্ধতির প্রয়োগ করেছেন। প্যারিস এবং নিউইয়র্কের নাট্যকর্মেও এই পদ্ধতির প্রয়োগ হয়েছে ও হচ্ছে। এইসব প্রযোজনায় দর্শক-আসন ঘিরেই চলতে থাকে নাটকীয় কার্য। অতীতকে বহু প্রাচীন কাল থেকেই ভারতীয় লোকনাট্যে এই পদ্ধতির প্রয়োগ হয়ে আসছে।

রামলীলার অঙ্গরাগ, অঙ্গসজ্জা এবং মঞ্চোপকরণ খুবই সরল প্রকৃতির অথচ চটকদার। সমস্ত উপকরণই দেশীয় এবং সহজলভ্য। কাজল, চন্দন, সুরমা, লালখড়ি, সাদাখড়ি, শাঁখের গুঁড়ো, চাউলের লেই, মুখোশ, লতা-পাতা দিয়ে তৈরী অস্ত্রশস্ত্র, কৃত্রিম দাড়ি-গোঁফ (পাটের তৈরী), গেকুয়া কাপড়, কমণ্ডল, হুয়ানজী ও বানরদের জন্তে তৈরী নরম নরম লেজ (কাপড়ের তৈরী), রাম ও লক্ষ্মণের জন্তে নির্দিষ্ট জরির কাজ করা কাপড় এবং ধর্মবর্ণ—এইসব জিনিস সাধারণতঃ ব্যবহৃত হয়ে থাকে।

সমগ্র উত্তরভারতে এবং কিছুটা পরিবর্তিত আকারে সমগ্র ভারতবর্ষে ও তার সীমান্তবর্তী দেশসমূহে রামলীলা আজও লোকনাট্যের পরিচয় বহন করে চলেছে। যাইহোক, রামায়ণ ও মহাভারতের ধারক ও পাঠক থেকেই রামলীলার অভিনয়-সূত্র মিলেছে। অবশ্য রামলীলা রামচরিতমানসের অনেক আগে থেকেই অভিনীত হয়ে আসছিল। ভক্তিক্যুগের অনেক স্মরণে রামলীলাভিনয়ের প্রমাণ পাওয়া যায়। হরিবংশ-পুরাণে রাম-কাহিনী নির্ভর নাট্যকাহিনীর উল্লেখ আছে। বাল্মীকির সময়েও বীরপূজার গানে এবং অভিনয়ে রামকাহিনীর প্রভাব ছিল। লবকুশ যে রামায়ণ গান করে বেড়াত বাল্মীকির রামায়ণেই তার উল্লেখ আছে। সম্ভবতঃ সেই কারণেই প্রাচীনকালে গায়ক এবং অভিনেতা বোঝাতে কুশীলব শব্দের প্রয়োগ হ'ত—আর এই প্রয়োগেরই প্রভাব পড়েছে রামায়ণে। এই সমস্ত নজির থেকে এটা প্রমাণিত হয় যে রামচরিতমানস রচনার বহু পূর্বেই শ্রীরাম-চন্দ্রের জীবনলীলার প্রদর্শন প্রচলিত ছিল। সম্ভবতঃ সেই অসংখ্য রামলীলার এক বিবিধ রূপ দেয়ার ইচ্ছাতেই তুলসীদাস নাটকীয় ভঙ্গীতে রামচরিতমানস

রচনা করেছিলেন। আর এই কারণেই তুলসীদাসকে রামনগরের রামলীলার সংস্থাপক বলে গণ্য করা হয়।

রামভক্তির প্রচারার্থে গুরু রামানন্দ সম্ভবতঃ রামলীলার সাহায্য নিয়েছিলেন। সে সময়ের মঞ্চ নিশ্চয়ই আজকের মত স্থগঠিত ও পরিণত ছিল না। রামচরিত-মানস এই অসংগঠিত মঞ্চ এবং অভিনয় রীতিকে স্থগঠিত ও পরিমার্জিত করে ছিল। তুলসীদাসের সময় কিংবা তার আগে ও পরে লোকমঞ্চে রামকথাভিনয়ের জন্তে উপযুক্ত নাটক অবশ্যই লেখা হয়েছিল। কিন্তু রামলীলার সেই আদিপর্বের কোনো নাট্যরূপ এখনো উপলব্ধ হয় নি। কিন্তু অষ্টাদশ ও ঊনবিংশ শতাব্দীতে রামলীলা প্রদর্শনের অনেক প্রমাণ আজ আমাদের হস্তগত। ঐ সময়ের অল্পসংখ্য থেকে জানা যায় যে ভারতবর্ষের প্রায় প্রত্যেকটি প্রতিবেশী রাষ্ট্রেই রামলীলা প্রদর্শিত হ'ত। বর্মায় ধর্মার্শ নামক নাট্যরূপকের মাধ্যমে এবং শ্রামে পুতুল-নাট্যের সাহায্যে রামলীলা আজও প্রদর্শিত হয়। বালির একটি লোকনৃত্যও রামকাহিনী নির্ভর। তবে বিভিন্ন দেশে রামকাহিনী ও রামলীলা প্রদর্শনের রূপে কিঞ্চিদধিক পরিবর্তন অবশ্যই ঘটেছে।

মধ্যযুগেই রাসলীলা ও রামলীলার ব্যাপক প্রসার ঘটে। তবে মাদুর্ণভাবে ও শৃঙ্খার রসে সমৃদ্ধ রাধাকৃষ্ণের জীবন-সম্বলিত রাসলীলার প্রচার প্রসার ও তৎক্ষণিত জনপ্রিয়তা সম্ভাবিত হয়েছিল যে অধিকমাত্রায়—একথা বলাই বাহুল্য। অসম, নেপাল ও মিথিলায় রাসলীলা প্রভাবিত কীর্তনায়ী ও আক্ৰিয়ানাট্যের প্রচলন থেকে এ কথার সত্যতা প্রমাণিত হয়। রামের মত উদাত্ত চরিত্রের সঙ্গতি রক্ষা করতে গেলে তার রূপায়ণে রাসের অল্পরূপে শৃঙ্খার রসের অবতারণা করা একেবারেই অসম্ভব। রামলীলাভিনয় তাই তুলনামূলকভাবে অনেক বেশি গম্ভীর। ঊনবিংশ শতাব্দীতে ভারতেন্দু হরিশ্চন্দ্রের অমূল্যপ্রেরণায় রামলীলা সম্পর্কিত কয়েকটি নাটক অবশ্যই লেখা হয়েছে যার মধ্যে 'সীতা সয়স্বর' (দেবকীনন্দন ত্রিপাঠী), 'রামলীলা বিহার' (মধুকর), রামলীলা (দামোদর শাস্ত্রী) উল্লেখযোগ্য। ভারতেন্দুর পরবর্তী কালে মাধব শুক্ল ও তাঁর অহুগামীরা ১৮৯৮ খৃষ্টাব্দে 'রামলীলা মণ্ডলী'র প্রতিষ্ঠা করেন। কিন্তু তা দীর্ঘস্থায়ী হয় নি। বিংশ শতাব্দীতে রামলীলা লিখিত খ্যাল ও মাচে উপলব্ধ হ'তে থাকে। আজও মধ্যপ্রদেশের অনেক জায়গায়—বিশেষ করে মালওয়ার দিকে মাচ শৈলীতে এই লীলার অভিনয় হয়ে থাকে।

তবে রাসের অল্পরূপে রামলীলারও স্বাধীন বিকাশ ঘটেছিল। সে সময়ে খুব সম্ভব রামলীলা ও রাসলীলার দলগুলির মধ্যে তীব্র প্রতিদ্বন্দ্বিতা চলতো—আর তা চলাই ছিল স্বাভাবিক। তবে অচিরেই রামচরিতমানসের পাঠ রামলীলাভিনয়কে উৎকৃষ্টতর করে তুলেছিল। তখন এই পাঠের সঙ্গে সঙ্গে কাহিনীরও স্মৃতি জুড়ে দেয়া হ'তো এবং সেই অল্পসারে অভিনয় হ'তো। বিজলে এই লীলা

দেখে ভারতীয় লোক-নাট্যের বৈশিষ্ট্য নির্ণয়ে যে—সিদ্ধান্তে উপনীত হ'য়েছিলেন তা হ'লো—

- (১) নৃত্য ও সঙ্গীতের সাহায্যে কাহিনীর বিকাশ,
- (২) গল্প সংলাপ,
- (৩) উন্মুক্ত মঞ্চ,
- (৪) গ্রামীণ অলঙ্করণ এবং রঙ লেপন (অঙ্করাগে),
- (৫) মঞ্চে স্ত্রীলোকের প্রবেশ নিষিদ্ধকরণ  
এবং
- (৬) গীতিধর্মী অভিনয়।

রামলীলাভিনয়ের অত্যাগত কয়েকটি উল্লেখযোগ্য রীতির মধ্যে অন্যতম হ'লো—দক্ষিণভারতের কথাকলি। কথাকলির বেশ কিছু ভাবভঙ্গিমার আধার কিছু রামলীলা। সপ্তদশ শতাব্দীতে কেরব বর্মা এবং রাম বর্মা প্রথম এই শৈলীতে রামলীলা প্রদর্শন করেন। পরে অষ্টাদশ শতাব্দীতে রামনাথন রামায়ণের প্রধান-প্রধান কয়েকটি ঘটনা দিয়ে কথাকলির কয়েকটি মূত্রা পরিশীলিত ক'রে তোলেন। কথাকলিও প্রায়ই উন্মুক্ত মঞ্চে অহাষ্ঠিত হয়, এই কারণে তা লোকজীবনের সঙ্গে গাঢ়ভাবে সংশ্লিষ্ট। কথাকলিতে নর্তকের প্রবেশ মাত্রই শুরু হয় নান্দীপাঠ, তারপর কাহিনী। মঞ্চে নর্তক আঙ্গিক অভিনয়ে সে কাহিনীকে চাক্ষুষ ক'রে তোলে। আর মালায়ালম সঙ্গীতের মাধ্যমে প্রকাশ পায় স্থানীয় বৈশিষ্ট্য। বিচ্ছিন্ন কিছু চর্চায় কথা বাদ দিলে কথাকলি কেবলমাত্র দক্ষিণ ভারতেই সীমাবদ্ধ।

উত্তর ভারতের রামলীলায় দর্শন ও শ্রবণ এই দুই ইন্দ্রিয়ের সাহায্যে কাব্যের রসে আপ্ত হওয়া যায়। মঞ্চের এক কোণে বসে পাঠক রামায়ণ থেকে পাঠ করে, পাঠের মধ্যে যেখানে সম্ভব অভিনেতা অঙ্গভঙ্গীর সাহায্যে কাহিনীর অভিনয় করে তাকে দৃশ্য ক'রে তোলে। প্রায় অহরূপ আরেকটি রীতিরও প্রচলন আছে—পাঠক যে অংশ পাঠ করে, অভিনেতা নিজের মত ক'রে কথোপকথনের সাহায্যে তাকে দৃশ্য ক'রে তোলে।

সাধারণ ভাবে আশ্বিনের শুরু প্রতিপদে রামলীলা শুরু হয়। আর শেষ হয় বিজয়া-দশমীর দিন মহা ধুম-ধামের মধ্যদিয়ে। ঐদিন রামলীলার মাঠে রাবণ, কুস্তকর্ণ ও মেঘনাদের বড় বড় পুতুল দাঁড় করিয়ে দেয়া হয়। পুতুলগুলি হা করতে, ঘাড় নাড়তে এবং তাদের বড় বড় চোখগুলি ঘোরাতে পারে। রাম রাবণের যুদ্ধে বিজয়া-দশমীর দিন রামের জয় ও রাবণের পরাজয় হয়েছিল, ফলে ঐ দিনই রামলীলা শেষ হয়। সমাপ্তি অহুষ্ঠানে কাগজের পুতুলগুলি আগুন দিয়ে পুড়িয়ে ফেলা হয়। আগুনের লেলিহান শিখা লকলকিয়ে ওঠে। বাজি কোটে। সঙ্গে

সঙ্গে পুতুলের প্রাণ-পাখিও আকাশে উড়ে যায়। মেলার সবাই তখন রামের জন্ম প্রসঙ্গ হ'য়ে বাড়ি কেঁদে। মেক্সিকোর গ্রাম-দেশে ইলামলীলের জীবন নিয়ে এমনিতর এক লোক-নাট্য ইটালের দিন প্রদর্শিত হয়। এই উপলক্ষে পুতুলও আত্মসমাজ সহযোগে পুড়িয়ে কেলা হয়।

অবোধ্যর রামলীলা শুরু হয় আবার আখিনের কক্ষনবরী থেকে। চলে প্রায় ১২ দিন ধরে। অবোধ্যর এই রামলীলার বিভিন্ন সব দৃশ্য দেখা যায়। এই লীলার যথার্থবাদী রীতিতে লক্ষ্যহীন বেশ ধুমধামের সঙ্গেই সম্পন্ন হয়। এই দৃশ্যকে বিশ্বাসযোগ্য করে তুলতে ৬০ থেকে ৭০ ফুট উঁচু রাবণের প্রাসাদ তৈরী করা হয় এবং হুমহান দড়ির সাহায্যে লাফিয়ে লাফিয়ে লকাকাও করে বেড়ায়। রামলীলা শুরু হয় আখিনের কক্ষ প্রতিপদে। এই রামলীলার অহুঠানেও বনবাসের দৃশ্যে নগরবাসী অভিনয় ক্ষেত্র ছেড়ে রামকে নিয়ে যমুনাতীরে যায়। এখানেও রামায়ণের ক্রমহুসারে রামলীলার ঘটনাবলী উপযুক্ত স্থানে প্রদর্শন করা হয়—রামনগরেরই অন্তরালে। মথুরার বেশ কিছু দল আবার আখিনের শুরু প্রতিপদ থেকে রামলীলার অভিনয় করে। রামলীলা উপলক্ষ্যে লক্ষ্যেও রীতি-মত ধুমধাম শুরু হ'য়ে যায়। কুম্ভাচল প্রদেশেও বিজয়া দশমীতে রামলীলা প্রদর্শিত হয়। এই রামলীলার কথোপকথন ছাড়াও দেশীয় রাগরাগিনীর সাহায্যে বাস্তবিক ও তুলসীদাসী রামায়ণের অংশ-বিশেষ গীত হয়। নেপাল এবং তিব্বতেও বেশ পরিচয়তার সঙ্গে রামায়ণ পাঠ করা হয়। দিল্লীতেও মহা সমারোহে রামলীলা প্রদর্শিত হয়। ১৯২০ সালে এখানে রামলীলার একটিমাত্র অহুঠান হ'তো। ক্রমে এর সংখ্যা বাড়তে থাকে। দিল্লীতে রামলীলার সূত্রপাত কিন্তু সম্রাট বাহাদুর শাহর আমলে। উল্লেখ্য ছিলেন পণ্ডিত রাঘোদাস। ১৯৩৮ সালে রামলীলার পরিচালনায় “রামলীলা সমিতি” সরকারী স্বীকৃতি লাভ করে। সেখান থেকেই অজ্ঞাবধি দিল্লীতে স্থাব্যবস্থিত রূপে রামলীলা অচলিত হ'য়ে আসছে। রাঘোদাসের অহুসারী বেসব মোহান্ত এখনো দিল্লীতে আছেন—জঁরাই সাধারণতঃ এইসব রামলীলার সঞ্চালক।

ঊনবিংশ শতাব্দীর পার্সী থিয়েট্রিক্যাল কোম্পানীর প্রভাবে রামলীলাও কোথাও কোথাও প্রসেনীয়াম মঞ্চে অচলিত হ'তে থাকে। আজকের গ্রাম ও নগরের অধিকাংশ রামলীলায় সে প্রভাব এখনো লক্ষ্য করা যায়। এদবই জাতীয় ঐতিহ্যের প্রতি আমাদের অবহেলার পরিচায়ক। অবশ্য স্বাধীনতা-পরবর্তী কালে জাতীয় ঐতিহ্য রক্ষায় আমাদের সচেতন সক্রিয়তা লক্ষ্য করা গেছে। প্রতিভাবান ও গ্যাতিমান সব শিল্পীরা রামলীলার নৃত্য-নাট্য ও সঙ্গীত-নাট্যরূপ প্রকাশ করেছেন। উদয়শঙ্কর ছায়ানাট্যরূপেও রামলীলা প্রদর্শন করেছেন। ১৯৫০ সালে শচীনশঙ্কর এবং নরেন্দ্র বর্মা (উভয়েই উদয়শঙ্করের শিষ্য) নৃত্য-গীতের মাধ্যমে রামলীলা প্রস্তুত করেছেন। ১৯৫২ সালে শান্তিবর্ধন রামায়ণের কাহিনীকে

পুতুলনাট্যেও রূপায়িত করেছেন। এসব থেকে স্পষ্টভাবেই বোঝা যায় যে স্বাধীন ভারতে রামলীলার সংস্কার কার্য বেশ গতিময় হ'য়ে উঠেছে।

এইসব মহান উদ্যোগের ঐতিহাসিক সফলতার অল্পপ্রাণিত হ'য়ে দিল্লীর ভারতীয় কলাকেন্দ্র এক উল্লেখযোগ্য রামলীলা প্রস্তুত করে। এর জন্তে এক চূ-স্তরীয় মঞ্চ নির্মাণ করা হয়। সেখান থেকে প্রতিবছরই ভারতীয় কলাকেন্দ্রের তরফ থেকে বিজয়া দশমীর দিন রামলীলার নৃত্য-নাট্যরূপ প্রদর্শিত হ'য়ে আসছে। এই রামলীলা দর্শনের জন্তে প্রতিদিন প্রায় দশহাজার দর্শক সমবেত হয়। কথাকারের গীতে এই রামলীলা আরম্ভ হয়। লীলা চলাকালে গানের সাহায্যে তিনি ভবিষ্যৎ ঘটনার বর্ণনা দেন, নাটকীয় কার্যকে গতিশীল করেন এবং ভাবদশাকে তীব্র ও গভীর ক'রে তোলেন। নূতন ও পুরাতন দিল্লীর মাঝখানে একটি বড় মাঠে (রামলীলা ময়দানে) এই রামলীলার জন্তে মেলা বসে। রাবণ, কুম্ভকর্ণ এবং মেঘনাদের বড় বড় পুতুল দাঁড় করিয়ে দেয়া হয় এবং বিজয়া দশমীর দিন প্রথা অনুসারে সেগুলি পুড়িয়ে ফেলা হয়। মেলাও সাজ্জ হয়। প্রথমাধি মুসলিমরাই এই পুতুলগুলি তৈরী ক'রে আসছে। এই রামলীলায় অজস্র টাকা খরচ করা হয় এবং প্রায় পাঁচ লক্ষ লোক এই মেলায় যোগ দেয়।

সবচেয়ে মজার ব্যাপার হ'লো এই যে অনেক অস্বাভাবিকতা থাকা সত্ত্বেও সাধারণ মানুষ কিন্তু বেশ উৎসাহ সহযোগেই রামলীলা দেখে। এর কারণ সম্ভবতঃ এই যে রামলীলা একাধারে মানুষের দার্শনিক অস্ব্বেখার রসদ জোগানোর পরম সহায়ক এবং মনোরঞ্জনর এক সার্থক উপায়। অধিকাংশ জায়গায় রামলীলা যদিও আত্ম স্বাক্ষরমাত্রে পর্যবসিত হয়েছে, তবুও একটু মাজাঘষা ক'রে দেশব্যাপী প্রচেষ্টার মাধ্যমে এর এক রাষ্ট্রীয় রূপ দেয়ার অনেক সম্ভাবনা আছে। তাছাড়া দেশের বিখ্যাত কয়েকটি নৃত্যাগোষ্ঠীর উপর ইতিমধ্যেই রামলীলার প্রভাব পড়েছে। ফলে এইসব গোষ্ঠী যেসব নৃত্য-নাট্য প্রদর্শন ক'রে চলেছে—তা থেকে রামলীলায় শৈলীগত অনেক ব্যাপ্তি এসেছে। এখন রামলীলার লোক-রূপ অক্ষয় রাখতে গেলে অবশুই-এর মঞ্চ-আড়ম্বর দূর করতে হবে এবং অভিনয় ও সামগ্রিক উপস্থাপন ভঙ্গীতে আনতে হবে সহজতা। আর কেবলমাত্র তখনই রামলীলা জন-আত্মার নিকট আত্মীয় হ'য়ে উঠতে পারবে।

### রাসলীলা

কৃষ্ণের জীবনকথা এবং রাধাকৃষ্ণের প্রেমোপাখ্যান ভারতীয় শিল্পকলায় একটা বড় স্থান দখল করে আছে। গুজরাত ও মৌর্যবংশের রাসনর্তক, রাসধারীর উদযোক্তা, অসমের অক্সিয়ানার্টের অভিনেতা, মণিপুরী রাসনৃত্যের নায়িকা, বাংলা ও উড়িষ্যার পালাগায়ক তথা কীর্তিনিয়া এবং গাঙ্গেয় উপত্যকার পালাগায়ক ও অভিনেতা—এঁরা সকলেই পরম কৃষ্ণভক্ত। এছাড়া সমগ্র উত্তরভারতের কথক-

শিল্পী এবং লক্ষ্য ও কাশ্মীরের গায়কেরা তো শতাব্দীর পর শতাব্দী ধরে কৃষ্ণ-ভক্তির পরাকাষ্ঠা দেখিয়ে আসছে। আর কাজড়া চিত্রকলার তো একটা বড় অংশ অধিকার করে আছে রাধাকৃষ্ণেরই প্রেমোপাখ্যান।

হিন্দুদের তেত্রিশকোটি দেবদেবীর মধ্যে শ্রীকৃষ্ণ বোধ হয় সবচেয়ে মানবিক। তিনি একাধারে প্রেমিক, বীর, রাজনীতিক এবং বোঙ্গী। রাম যেমন আমাদের সনাতনী ঐতিহ্যের সংরক্ষক, কৃষ্ণ তেমনি তার এক প্রতিভাবান সংস্কারক। মাধন চুরি, মা বশোদার কাছে অনুভবাবণ এবং ছবৃন্তের সঙ্গে লড়াই-এর কোনো কিছুতেই তিনি পরান্বুধ নন। তাই তিনি মহাভারতের নেপথ্য নায়ক, ক্ষমতা-পিপাসু মাতুল কংসের হস্তারক এবং ধর্মরাজ্যের সংস্থাপক। অজুনের প্রতি তার উপদেশাবলী রূপ নেয় ভাগবদগীতার—যা হিন্দুদের অন্ততম প্রধান পবিত্র গ্রন্থ।



মহাভারতে কৃষ্ণের মূর্তি একাধারে যোদ্ধার, দার্শনিকের এবং পারদর্শী এক রাজনীতিকের। রাধা উপাখ্যানের জন্ম ষষ্ঠ শতাব্দীর কাছাকাছি সময়ে। এই সময়েই রাধা এক আধ্যাত্মিক প্রেমপাত্রীরূপে কৃষ্ণ-কাহিনীর সঙ্গে যুক্ত হয়। জন-জীবনে প্রচলিত এই প্রেমকাহিনী অবলম্বনে ঘাদশ শতাব্দীতে কেন্দ্রবিষয়ের জন্মদেব লিখলেন গীতগোবিন্দ। কালক্রমে বৈষ্ণবধর্মের অনিবার্য প্রদারের সঙ্গে সঙ্গে রাধাকৃষ্ণের আধ্যাত্মিক প্রেম শারীর রূপ নিল—ষোড়শ শতাব্দীর মধ্যেই।

রাসলীলা রাধাকৃষ্ণের এই লীলারই এক দৃশ্যরূপ। ব্রজভূমিতে অর্থাৎ মথুরা, বৃন্দাবন, গোবুল, নন্দগ্রাম ও বর্শনাতেই এর প্রতিষ্ঠা এবং প্রচার, প্রসার। কৃষ্ণের জীবনের নানা ঘটনার সাক্ষী হয়ে অজস্র মানুষের তীর্থক্ষেত্র হয়ে হয়ে উঠেছে এই ব্রজভূমি। কংসের হস্তারক রূপে কৃষ্ণের জন্ম হয় মথুরার কংসেরই কারাগারে।



কংসের সমস্ত অপচেষ্টাকে ব্যর্থ ক'রে তিনি বেড়ে ওঠেন বৃন্দাবনে—নন্দ ও বশোদার ঘরে। বৃন্দাবনের তিনি প্রিয় গোপ-বালক, আর বর্ণনা থেকে আগত। শ্রীরাধা তাঁর হৃদয়ের গোপ-বালা। এই সময়েই তিনি তাঁর আড়ালে ক'রে তুলে ধরেন গোবর্ধন পর্বত। প্রাণে বাঁচে অসংখ্য গবাদি পশু এবং দুর্ধোগাক্রান্ত মানুষ।

ব্রজভূমিতে কম ক'রে হ'লেও আজ আটশোঁর বেশি কৃষ্ণমন্দির আছে। এর মধ্যে দ্বারকানাথ মন্দির, শাহজীর মার্বেল মন্দির এবং গত শতাব্দীতে স্বামী রত্নাচার্যের শিষ্যদের তৈরী রত্ননাথের মন্দির অগ্রতম। রত্ননাথের মন্দিরে পরস্পর সংলগ্ন বড় বড় সাতটি প্রাঙ্গন আছে। সবচেয়ে ভিতরের প্রাঙ্গনটিতে আছে চন্দন কাঠের বিশাল এক স্তম্ভ—যেটি সাড়ে বারো মন সোনা দিয়ে আবৃত। মন্দিরের অসংখ্য কর্মচারী, ব্রাহ্মণ এবং আশ্রিত সাধুসন্তের খরচ নির্বাহ করা হয় পার্শ্ববর্তী বাটটি গ্রাম থেকে। এই গ্রামগুলি মন্দিরের নামেই উৎসর্গিত।

বৃন্দাবন সর্বতোভাবেই কৃষ্ণময়। এলাকার মানুষদের মধ্যে কৃষ্ণনামের সমাদর এতবেশি যে শিশুর জন্মমুহূর্তেই কৃষ্ণের অষ্টোক্ত-শত-নামের কোনো না কোনো নামে নামাঙ্কিত ক'রে তাদের কৃষ্ণভক্তির প্রকাশ ঘটায়। দেবকীনন্দন, ঘনশ্যাম, নন্দনন্দন, যশোদানন্দন, রাধাবল্লভ, শ্যাম, যোগিরাজ, গোপাল, বংশীধর, মনোমোহন, গিরিধারী প্রভৃতি নাম এলাকার মানুষজনের কাছে তাই খুবই প্রিয়।

ব্রজ মূলতঃ কৃষিপ্রধান এবং ব্রজবাসী নিরামিষাশী। গোড়া ভক্তরা আবার পিয়াজ রসুন অবধিও খায় না। এখানকার ভাষা ব্রজবুলি। শব্দবন্ধ ও স্বর-বৈচিত্র্যে ব্রজবুলি খুবই স্রুতিমুগ্ধ। দ্বাদশ থেকে অষ্টাদশ শতাব্দী পঞ্চম ভক্তিগীতি এবং দর্শন ও অধ্যাত্ম আলোচনার জগ্রে এই ব্রজবুলিই সবভারতীয় এক মাধ্যম-ভাষার কাজ করে। চতুর্দশ শতাব্দীতে মহারাষ্ট্রের নামদেব, পঞ্চদশ শতাব্দীতে গুরুনানক, আকবরের সভাকবি রহিম এবং ভক্তগায়ক হরদাস এই ব্রজবুলিতেই লিখে গেছেন অমরকাব্য এবং মধুর সব গীতি।

ষোড়শ শতাব্দীতে বৈষ্ণবধর্মের প্রচার প্রসারের প্রধানতম কেন্দ্র হয়ে ওঠে এই ব্রজভূমি। ফলে বাংলা, বিহার, উড়িষ্যা, অসম, দক্ষিণভারত এবং মহারাষ্ট্র থেকে বৈষ্ণবগুরুরা এসে এখানে বসবাস শুরু করেন।

পুষ্টিমার্গই বৈষ্ণব ধর্মমুসারে দৈন্য প্রাপ্তির উৎকৃষ্টতম পন্থা। তেলেও সস্তা বলভাচার্য এর প্রণেতা এবং প্রচারক। হরদাস (১৪৭২—১৪৮৪) ছিলেন এই বলভাচার্যের শিষ্য। অগ্রাগ্র আরো সন্ত কবিকে সঙ্গে নিয়ে বলভাচার্য গড়ে তোলেন অষ্টহাপ কবি-সম্প্রদায়। মধ্যযুগের ভারতীয় সাহিত্য, দর্শন ও সংস্কৃতিতে এই সম্প্রদায়ের ভূমিকা অত্যন্ত গৌরবজনক। এদিকে হরদাস তাঁর যৌবনে এক বারাকনার প্রেমে পড়েন এবং পার্থিব কামনা-বাসনার অসারত্ব হৃদয়ভ্রম করেন। ফলে অচিরেই জীবন সম্পর্কে নিরাসক্ত হ'য়ে ওঠেন। তখন নিজের চোখ অন্ধ ক'রে শ্রীকৃষ্ণ নিজেকে উৎসর্গ ক'রে কৃষ্ণের গুণ-কীর্তনে জীবন

অতিবাহিত করেন। তাঁর স্বরসাগর বেদনা-বিধুর কৈশোর জীবনের অগ্রতম একটি দলিল হ'য়ে আছে।

ষোড়শ এবং সপ্তদশ শতাব্দীতে সমগ্র দক্ষিণভারত, পাক্ষের উপত্যকা এবং বাংলায় ভক্তি-পূজা দারুণভাবেই প্রসার লাভ করে। ভক্তিস্বর্ণের এই প্রসারে মাধ্যম হিসেবে ব্যবহৃত হ'য়েছিল কীর্তন, রাসলীলা তথা সমস্ত লীলানাটক। এই সব আদিকে কৃষ্ণই পরমপুরুষ এবং পরমেশ্বর আর সমস্ত ভক্তই হ'লো গোপীকুশী নারী।

ভক্তিপথগামীরা নৃত্য এবং সঙ্গীতকে তাদের ভক্তিনৈবেদ্যের অগ্রতম উপকরণ ক'রে তোলে। ষোড়শ শতাব্দীতে অসমের শঙ্করদেব ছিলেন ভক্তিরই উপাসক। ফলে অন্যান্য ভক্তের মত তিনিও মনে করতেন সঙ্গীত-নৃত্য-নাট্যই আধ্যাত্মিক সাধনার অগ্রতম মাধ্যম। অসমে প্রচলিত বিভিন্ন লোক-আদিকের সাহায্য নিয়ে তিনি রূপ দিলেন 'অঙ্কিয়া নাট'-এর। চারশো বছরেরও বেশি সময় ধ'রে অসমের বৈষ্ণব ধর্মের উপসনা গৃহে বা সত্রায এই অঙ্কিয়ানাট অভিনীত হ'য়ে আসছে।

অষ্টাদশ শতাব্দীতে মণিপুরের মহারাজা ভাগ্যচন্দ্রও প্রচলন করলেন রাসের। আজও মণিপুরের কৃষ্ণভক্ত মাহুঘের কাছে এই রাসই অগ্রতম প্রধান পূজোপকরণ। দোলের সময়ে অহুষ্ঠিতব্য বসন্তরাস খুবই বর্ণাঢ্য, ফলে আকর্ষণীয়। বসন্তরাসে কৃষ্ণ চন্দ্রাবলীর সঙ্গে নৃত্য করেন—এতে ক'রে শ্রীরাধা খুবই দীর্ঘাকাতর হ'য়ে পড়েন। নিজের ওড়নাখানি ফেলে রেখে শ্রীরাধা যখন চলে যান তখন শ্রীকৃষ্ণের সন্নিবেশ ফেরে। চন্দ্রাবলীর কানন ছেড়ে তিনি তখন শ্রীরাধার কাছে যান এবং প্রত্যাখাত হন। তখন তিনি নানা উপায়ে রাধার মান-ভঞ্জন করেন—মিলিত হন হু'জনে। তখন রাধাকৃষ্ণকে মধ্যে রেখে বুত্তাকারে নৃত্য পরিবেশিত হয়।

রাসের নর্তকী স্ত্রীতাকার ঘাঘরা পরে। ঘাঘরাগুলি ভেলভেটের পাড়ে মোড়া এবং দর্পণচূর্ণে ভূষিত। তার মুখমণ্ডল অলৌকিক এবং চন্দ্রনে সজ্জিত। এরা চুল বাঁধে খোপা ক'রে এবং তাতে লাগিয়ে দেয় ফুলের মালা। শঙ্খ-আকৃতির খোপায় একটি স্বচ্ছ ওড়না আটকিয়ে এরা ঘোমটার মত ক'রে মুখমণ্ডল আবৃত ক'রে নেয়। স্বপ্নাবিষ্টের মত এক ভাবহীন মুখে মাথা ছলিয়ে ছলিয়ে এরা নৃত্য পরিবেশন করে।

বিভিন্ন ধরনের তালবাস্ত, বাঁশি, ঝাঁঝ, শঙ্খ এবং পেনা (এক ধরনের আঞ্চলিক তারযন্ত্র) রাসনৃত্যের সঙ্গত করে।

ব্রজের রাসলীলা আঙ্গিকগত দিক থেকে কিন্তু খুবই উন্নত। ষোড়শ শতাব্দীতে ব্রজের বিখ্যাত কবি মহাস্থা জীবদাসজী মহারাজ কৃষ্ণের জীবন নিয়ে বিরাঙ্গিণিটি লীলা রচনা করেন। 'রাস' শব্দের উৎস এবং অর্থ নিয়ে মতান্তর রয়েছে। সংস্কৃতে রাস মানে জুগল উপভোগ এবং এক পরম সুখাবস্থা। 'রসাণাং

সমূহ রাস', অর্থাৎ রাস মানেই রসসমূহ। রাস দর্শনে ও শ্রবনে রাসদর্শক কিংবা শ্রোতা তাই পরম স্বর্থ লাভ করে থাকে। রাজস্থানে আবার রাস মানে পাঁচটি চরিত্র সম্বলিত একাক। জৈন সাহিত্যে এই জাতীয় রাসকের অনেক নিদর্শন আছে। কখনো কখনো রাসোকেও রাস বলা হ'য়েছে। রাসো হল যোনো রাজ্যের শৌর্য-বীর্যপূর্ণ কাহিনী নিয়ে লেখা কাব্য বা বীরগাথা। কবি চাঁদ বরদাই রচিত পৃথিবীরাজ রাসো এমনি এক বীরগাথা। পণ্ডিত রামচন্দ্র শুক্ল "বীমলদেব রাসোতে বার বার কাব্য অর্থে রসায়ন শব্দের প্রয়োগ করা হ'য়েছে অতএই আমাদের মতে এই রসায়ন শব্দ থেকে রাসের উৎপত্তি।" আবার হয়ত রস শব্দের আধিক্যবশতঃ বীরলীলা সংক্রান্ত গ্রন্থকে রাসো বলা হ'তে থাকে—হয়তো বা এর মধ্যে অভিনয়েরও সমাবেশ হ'য়েছিল। যাইহোক, ব্রজবুলিতে আবার রাসো বলতে বোঝায় কলহবিবাদ বা দ্বন্দ্ব। তবে এ দ্বন্দ্ব আমাদের পরিচিত লৌকিক দ্বন্দ্ব নয়—এ দ্বন্দ্ব দেহ এবং দেহাতীতের অর্থাৎ কৃষ্ণ এবং গোপীর। অনেকে মনে করেন গোপীগনসহ কৃষ্ণের বৃত্তাকারে নৃত্যকেই রাস বলা হয়। পণ্ডিত মানকড় মনে করেন রাসের উৎপত্তি 'রস' থেকে নয়, 'রাস' থেকেই। এই রাস হলো নৃত্যরত ব্যক্তিদের উচ্ছল চিংকার যা এখনো গ্রামীণ আদিবাসীনৃত্যে শ্রুত হয়। সংস্কৃত রহস শব্দের সঙ্গেও অনেকে রাসকে মিলিয়েছেন। রহস্যের অর্থ নিহৃত আলাপ বা গোপন অভিনয়। রাধাকৃষ্ণের মিলন এমনি এক গোপন এবং দুর্লভ আধ্যাত্মিক অভিজ্ঞতা—আর খুব অল্প মানুষের ভাগ্যেই তা জুটে থাকে। আবার ডঃ দশরথ ওঝা মনে করেন প্রাচীন-কালে এক বিশেষ নাট্যপ্রকারেরই নাম ছিল রাস। তবে সাধারণ ভাবে রাস বলতে বোঝায় গোপী এবং রাধার সঙ্গে কৃষ্ণের প্রেমনৃত্য—যার প্রতীকী অর্থ হ'লো ভক্ত ও ভগবানের মিলন। সে যাইহোক, সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্রে রাসকের স্বীকৃতি থাকায় এবং খ্রীষ্টপূর্ব চতুর্থ শতাব্দীতে লেখা 'নারদ পঞ্চরাত্র'-এ গোপিনী-সহ কৃষ্ণের নৃত্যের উল্লেখ থেকে খুবই দৃঢ়তার সঙ্গে একথা বলা যায় যে ভারত-কর্তৃক খ্রীষ্টপূর্ব ২য় শতাব্দীতে নাট্যশাস্ত্র গ্রন্থনের বহু পূর্ব থেকেই ভারতে রাস প্রচলিত ছিল। কবি হেমচন্দ্র তাঁর কাব্যানুশাসনে স্পষ্টরূপে উল্লেখ করেছেন যে "রাসক হ'লো গের রূপক"। এইসব কারণেই হয়তো ম্যাকডোলান মনে করেন ভারতীয় নাটকের উৎপত্তি কৃষ্ণভক্তির প্রসারে। যাইহোক, এইসব বাদবিভাগ্য অবতীর্ণ না হ'য়েও বলা যায় যে রাসক বা রাস নৃত্য-গীত-অভিনয়ের ত্রিবেণী সন্নিবেশে উপজাত এক অনবদ্য রসরূপ।

যমুনার গোপীদের সঙ্গে কৃষ্ণের জলকেলিও রাস—এমনভর লোকমতেরও প্রচলন আছে। শ্রীমদ্ভাগবদ্গীতার দশম সর্গে মহারাসের উল্লেখ করা হ'য়েছে। মহারাসে কৃষ্ণ নিজেকে গোপীদের লয় সংখ্যায় বিভক্ত করে তাদের সঙ্গে নৃত্য করেন।

আগেই উল্লেখ করা হ'য়েছে যে রাসলীলা মূলতঃ ভক্তিরসাস্রিত। নারায়ণ ভট্ট, যমুণদেব এবং দ্বিত্তহরিবংশ—এই তিন ভক্ত-সন্তই আজকের রাসলীলার প্রতিষ্ঠাতা। জনসাধারণের মধ্যে প্রচলিত এই লোকআজিকটির পরিমার্জন-পরিশোধন ক'রে অতি মনোহর এক গীত-সুভাবহুল আদিকের রূপ দিয়েছেন এঁরা। রাসলীলার দুটি ভাগ—একটি রাস বা নৃত্য অঙ্কটি লীলা বা নাটক। ধর্মশাস্ত্র সমূহে 'রাস' ব্রহ্ম-স্বরূপ এক রহস্যময় স্তরে উপনীত হয়েছে। আর 'লীলা' যদিও দার্শনিক অর্থের দাবীদার তবুও তা মূলতঃ এক ক্রিয়া বিশেষ। ভগবান রাসরূপ বিরাজিত। রসের তিনি আনন্দস্বরূপ। আর 'লীলা' রসস্থিতির উপায়। লীলাতেই ভগবানের প্রেমস্বরূপের অভিব্যক্তি। প্রচলিত অর্থে রাসলীলা কৃষ্ণচরিত্রের অভিনয়স্বরূপ বিবিধ ভাবলীলার দ্যোতক। রাসলীলার অভিনয় বর্তমানে তিন ঘণ্টায় শেষ হয়। এর এক তৃতীয়াংশ রাস বা রাধাকৃষ্ণ ও গোপীদের নৃত্য এবং দুই তৃতীয়াংশ হ'লো লীলা বা নাট্যাভিনয়। এই অংশে দলনেতা ৭৭ স্বামী কৃষ্ণ জীবনের একটি অংশ গীতাকারে বর্ণনা করেন এবং দলের অন্তরা কখনো গান গেয়ে কখনো বা গল্প সংলাপের সাহায্যে সেই কাহিনীকে দৃশ্যায়ক ক'রে তোলে।

কৃষ্ণের সমগ্র জীবন নিয়ে অনেক রাসলীলা লেখা হ'য়েছে। এর মধ্যে 'দানলীলা', 'নৌকাবিহার' এবং 'উদ্ধব-বৃন্দান্ত' সবচেয়ে জনপ্রিয়। দানলীলায় কৃষ্ণ গোপীদের বিরক্ত করেন, উত্তেজিত করেন হৃথ ও মার্কন ষাণ্ডয়ার জন্তে। নৌকাবিহারে দেখা যায় গোপীরা যমুনা পার হ'তে চায় সন্ধ্যা বেলায়। ঘাটে নৌকাও আছে—কিন্তু কোনো মাঝিকে তারা দেখতে পায় না। সন্ধ্যা বেশ গাঢ় হ'য়ে আসে—এমনি সময়ে এক মাঝি আসে, সে গোপীদের যমুনা পার করাতে রাজি হয়। কিন্তু তার নৌকার অবস্থা ভালো নয়—তাতে আবার সাঁঝবেলা, ফলে অধিক ভারে তার নৌকা ডুবে যেতে পারে। ফলে নদী পার করার শর্ত হিসেবে সে গোপীদের ওজন নিজের হাতেই যাচাই ক'রে নিতে চায়। গোপীরা এই শর্তে রাজি হয়। তখন মাঝি তাদের প্রত্যেককেই পৃথক পৃথক ভাবে কোমরে ধ'রে মাটি থেকে উ'চুতে তুলে তাদের ওজন পোকার চোটা করে। এই সময় গোপীদের বুঝতে আর বাকি থাকে না যে এই মাঝিই তাদের রাধাব্রজ-কৃষ্ণ। উদ্ধব-বৃন্দান্তে কৃষ্ণ তাঁর বাল্য-বন্ধু উদ্ধবকে পোকুলে পাঠান—সেখানকার গোপীদের কাছে পার্থিব প্রেমের অসারতা সম্পর্কে সজাগ করতে। উদ্ধব সেই মত পোকুলে পৌঁছে গোপীদের নিয়ে সাধারণ ঠাট্টা তামাশার খ্যা দিয়ে দুকতে পারেন বশোদ্ধার রাগ ও অন্যান্য গোপীদের পার্থিব প্রেম সত্যিকার এক অপার্থিব প্রেমের তাৎপর্ষে মগ্নিত হ'য়ে উঠেছে। উদ্ধবর এই সত্যোপলব্ধিই লীলার মূখ্য বিষয়।

রাসলীলা মূখ্যত মন্দির-নাট্য। ফলে ভক্ত দর্শকের প্রানবন্ত অভিজ্ঞান ও

প্রত্যেক প্রতিক্রিয়ার মধ্যেই সম্পন্ন হয় এর অভিনয়। তামাশা, নোটকী এবং ভাওয়াই মূলতঃ ধর্মনিরপেক্ষ কলে আমোদ-উপকরণে পরিপূর্ণ। কলে সমাজের সম-শ্রেণীর মানুষ এই সব অস্থানে যোগ দিয়ে আনন্দ উপভোগ করে থাকে। কিন্তু কল্যাণবনের গোড়া রক্তভক্তরা কখনো মন্দির প্রাঙ্গণে ছাড়া রাসের অভিনয় করেন না।

অভিনেতা, সঙ্গীতশিল্পী এমনকি দর্শকরাও রাসলীলা চলাকালে কখনোই রাধাকৃষ্ণের দিকে পেছন ফিরে দাঁড়াতে বা বসতে পারে না। নৃত্য পরিবেশনের পর গোপীরাও অবশ্যই রাধাকৃষ্ণের দিকে ফিরে দাঁড়াবে।

রাসনঞ্চ দুটি স্তরে বিভক্ত। একটি স্তর সিংহাসন—বা কিনা কেবলমাত্র রাধাকৃষ্ণের অঙ্কেই নির্দিষ্ট। অল্প স্তরটি সিংহাসনের নীচেকার সাধারণ অভিনয় ক্ষেত্র। সিংহাসনের পেছনে পিছাই বা পিছওয়াই বা পেছনের পর্দাতে আঁকা থাকে একটি পদ্মফুল এবং একটি হাঁসের ছবি। সঙ্গীত-শিল্পীরা দর্শকদের দিকে এছন ফিরে অভিনয় ক্ষেত্রের ধার বরাবর অর্ধ-বৃত্তাকারে আসন নেয়। ভক্ত দর্শকবৃন্দ পায়ের জুতো বাইরে খুলে রেখে জাপড়ে বসে লীলা দর্শন করে। জুতো যাতে চুরি না হয় বা হারিয়ে না যায় তার জন্তে একজন লোক এগুলি পাহারা দেয়। আসর চলাকালীন দর্শকরা ধূমপান বা অল্প কোনো খাবার খেতে পারে না। কেননা রাসদর্শকের দৃঢ় বিশ্বাস ধূমপান করলে বা অল্প কোনো খাবার লেলে মুখ অশুদ্ধ (অর্থাৎ এঁটো) হয়ে যায়। আর অশুদ্ধ মুখে লীলাভিনয়ের স্বাদ সম্যকরূপে পাওয়া যায় না।

রাসলীলায় সাধারণত চারটি যন্ত্র ব্যবহৃত হয়। এই যন্ত্র চারটি হ'ল ঝাঁঝ, করতাল, হারমোনিয়াম এবং সারেঙ্গী। স্বামী বা দলের প্রধান বা সূত্রধার সব যন্ত্র ব্যবহারেই পারদর্শী। স্বামীই সঙ্গীতদলের প্রধান এবং লীলাভিনয়ের সূত্রধার। অগ্রাগ্র সঙ্গীতশিল্পীদের বলা হয় সমাজী। সমাজারা স্বামীর ধরা গানের শেষ অংশটি গেয়ে দেয় অধিকাংশ সময়ে, খুয়ো টানে এবং প্রয়োজনে লীলাভিনয়ে অংশও নেয়।

স্বামী সংস্কৃত ভাষা, স্তোত্রপাঠ, শাস্ত্রীয় ও লোকসঙ্গীত, ধর্মীয় অস্থানের প্রতি-রেওয়াজ এবং কৃষ্ণ সাহিত্যে খুবই পারদর্শী এক জ্ঞানী পুরোহিত। কোনো গ্রন্থের সাহায্য ব্যতিরেকে তিনি অনর্গল প্রাসঙ্গিক শাস্ত্র-উক্তি দিয়ে রাসলীলাকে বিশ্বাসযোগ্য করে উপস্থিত করেন দর্শক সমক্ষে। লীলার চূড়ান্ত আবেগবন মুহুর্তে দর্শক যখন তারবিত্তোর হয়ে পড়ে তখন স্বামীর এই বচন ও উপস্থাপনভঙ্গীর চমৎকারীত্ব তাদের উপহার ও সম্মানিক দিতে উৎসাহিত করে। এরকম সময় স্বামী পরিশ্রান্ত লীলা আরো দীর্ঘায়িত করে তোলেন। প্রবল স্মৃতিশক্তি ও আত্মস্থানিকতার প্রতি ঐকান্তিক প্রকাশনতঃ স্বামী লীলার বুননে ও পরিবেশনে কোনোরূপ শৈথিল্য ঘটতে দেন না।

অভিনয় :

আরন্তেই দু'জন নেপথ্যকর্মী বা অনেক সময় সমাজী নিজে সিকের এম্ব্রয়ভারী করা পর্দা নিয়ে আস্তে আস্তে এসে মঞ্চে দাঁড়ায়। পর্দা সরিয়ে নিতেই দেখা যায় সিংহাসনে বসে আছেন রাধাকৃষ্ণ আর তাঁদের তিনদিক ঘিরে হৃদয়ভাবে দাঁড়িয়ে আছে গোপীকুম্ভ। সাজানো এই দৃশ্যকে রাসলীলার ভাষায় বলা হয় ঝাঁকি। ঝাঁকি দৃষ্টিগোচর হ'তেই স্বামী বলে ওঠেন—“কিষানজীকী জয়”— সঙ্গে সঙ্গেই সমবেত দর্শকমণ্ডলীও বলে ওঠে “কিষানজীকী জয়”। এবারে স্বামী এগিয়ে গিয়ে রাধাকৃষ্ণের পায়ে নতমস্তকে প্রণাম জানান এবং কৃষ্ণরজ নিজের মুখ চোখে মেখে পেছন ঘিরে এসে নিজের আসন গ্রহণ করেন। এবারে সংস্কৃতে ও ব্রহ্মবুলিতে তিনি প্রথমে গুরুর ও পরে বৃন্দাবনের উদ্দেশ্যে বন্দনা গান। বন্দনার পর প্রথমে কৃষ্ণের উদ্দেশ্যে স্তোত্র পাঠ করেন ও পরে যুগল-মুষ্টির স্তুতিগান করেন। স্বামীর পর সমাজীরাও একে একে রাধাকৃষ্ণের উদ্দেশ্যে গানের মাধ্যমে তাদের প্রার্থ্যা নিবেদন করে। এতক্ষণ যাবৎ কৃষ্ণ রাধার কণ্ঠ বেটন ক'রে সিংহাসনে বসে থাকেন।

বন্দনাগীতির পর হয় আরতি। আরতির সময় পেতলের একখানি থালায় ওপর ময়দার প্রদীপ ঘি দিয়ে আলিয়ে জ্বলবেগে রাধাকৃষ্ণের সামনে সেটি ঘোরাতে ঘোরাতে গোপীরা গান গায়। আরতির পর পেতলেয় থালাখানি পাঠিয়ে দেয়া হয় দর্শকমণ্ডলীর কাছে। রাধাকৃষ্ণের আশীর্বাদ-স্বরূপ প্রদীপের তাপ হাতে নিয়ে তা কপালে ঠেকিয়ে আশীর্বাদধন্য ভক্ত-দর্শক সেই থালায় সামর্থ্য মত পয়সা দেয় ভক্তি-অর্থ্য হিসেবে। আরতির পর একজন হাতজোড় ক'রে কৃষ্ণের সামনে গিয়ে নিবেদন করেন—“হে প্রিয়া-প্রীতম্ভী! এখন তোমাদের পবিত্র রাসের সময়। অতঃপর ক'রে নৃত্যাদনে অবতরণ করো”।

গোপীর এই আমন্ত্রণ পেয়ে কৃষ্ণ রাধাকে অহরোধ করেন আনন্দে আসার জগ্গে। রাধা তখন কৃষ্ণের হাত ধ'রে সিংহাসন থেকে উঠে দাঁড়ান এবং হাত ছেড়ে দিয়ে বলেন—“রাস ও মিলনের জগ্গে আমি উদ্গ্রীব। গোপীদের সঙ্গে নিয়ে আমরা এখন কুঞ্জে যাবো।”

এই ঘোষণার পর রাধা কৃষ্ণের গলা জড়িয়ে ধ'রে একই সঙ্গে আনন্দে এসে দাঁড়ান। কৃষ্ণ তখন রাধার দক্ষিণ পাশে ত্রিভঙ্গ মুরারী হ'য়ে দাঁড়িয়ে থাকেন। এই সময় ছয়জন গোপী প্রথমে এঁদের ঘিরে দাঁড়ায় এবং পরে ধীরে ধীরে গান গেয়ে গেয়ে বৃত্তাকারে রাধাকৃষ্ণকে ঘিরে ধীরে ধীরে নাচতে থাকে। গান থেমে গেলে গোপীদের নৃত্য জ্ঞাতায়িত হ'তে থাকে। এই সময় স্বামী বেশ উচ্চস্বরে নাচের বোল বলে চলেন—তাবিন্ তাবিন্ তত্ তত্ থৈ থৈ। গোপীরা এই বোলের সঙ্গে লাফিয়ে লাফিয়ে এগিয়ে পিছিয়ে নেচে চলে। এই সময় তাদের

পারিধেয়ের নিম্নভাগ বেশ ছড়িয়ে যায়। রাধা ও কৃষ্ণ প্রথমে পৃথকভাবে ও পরে একত্রে নাচতে থাকেন। আবেগঘন মুহূর্তে কৃষ্ণ আনন্দে একেবারে আত্মহারা হয়ে লাফিয়ে লাফিয়ে নাচতে থাকেন। পরমেশ্বরের এই নিবিড় আনন্দ দর্শনে পাগল ভক্ত-দর্শকবৃন্দ পুষ্পার্থ্য নিবেদন করতে করতে উচ্চস্বরে ধ্বনি দিতে থাকে—“রাদেশ্রাম কী জয়”। রাসভক্তদের দৃঢ় বিশ্বাস যারা এই পবিত্র ধ্বনিতে যোগ না দেবে তারা পরজন্মে বোবা হ’য়ে জন্মাবে এবং নৃত্যের তালেতালে হাততালি না দিলে পরজন্মে তুলো বা ঠুঁটো জগন্নাত হ’য়ে জন্মাবে।

কথকের তিনটি বিশেষ অভিব্যক্তি চক্কর, টোরা ও তিহাই। আর কথকের প্রচলন যেহেতু খুব বেশিদিনের নয় তাই একথা নিঃসন্দেহে বলা যায় যে কথকের প্রারম্ভিক কিছু আঁককে রাসের বৈচিত্র্যময় নৃত্যের বেশ প্রভাব পড়েছে। কথকের পরণ ও পরামূলে তো রাসের প্রত্যক্ষ প্রভাব (খুনই) স্পষ্ট। কথককার নাচের প্রারম্ভে বাঁধাত লম্বভাবে মাথার ডপল রেখে এবং ডান হাত কাঁধের সমান্তরালে প্রসারিত ক’রে কনুই থেকে ভেঙে নীচের দিকে ফেলে রাখে। এই সময়ে তার উভয় হস্তই বিশেষ মুদ্রায় অলঙ্কৃত থাকে। রাসেও কৃষ্ণকে এই একই ভঙ্গীতে অনেক সময়েই দেখা যায়।

যাইহোক, যুগল নৃত্য শেষ ক’রে রাধা এবং কৃষ্ণ আবার তাঁদের সিংহাসনে গিয়ে বসেন। আরম্ভের সেই পটা বা পদাখানি আবার তাঁদের সামনে তুলে ধরা হয়। শেষ হয় রাস অট্টান।

স্বামীজী এরপর ভক্তিমূলক গান পরিবেশন করেন—রাধে, রাধে গোবিন্দ, গোবিন্দ রাধে। সমাজী এবং দর্শকমণ্ডলীও এই গানে যোগ দেয়। শ্রদ্ধাশ্রদ্ধ-ময় কোনো সাধুভক্ত কিংবা দাড়িগোঁফ কামানো কোনো পুরোহিত উদ্ভাস্ত কণ্ঠে মন্ত্রপাঠ করতে করতে পেতলের ঘণ্টা বাঁধা ধাতব চিমটা মহোৎসাহে বাজাতে বাজাতে আসরে এসে উপস্থিত হন। তাঁর মস্তোচ্চারণের চমৎকারিষে দর্শক-সাধারণ একেবারে মোহিত হ’য়ে যায় এবং সমবেত ভাবে হাততালি দিয়ে তাঁকে উৎসাহিত করে। দর্শকের এই সোজাস কবতলধ্বনিতে সঙ্গিত হারিয়ে ভক্ত তখন মরিয়া হ’য়ে মস্তোচ্চারণ করতে থাকে—ফলে অচিরেই তার ভর হয়। দর্শকেরা এতে ক’রে সম্বোধিত হ’য়ে পড়ে এবং উঠে দাঁড়ায় ও গান ধরে। গানের তালে তালে সকলে একসঙ্গে হাত তুলে হাতে তালি দিতে থাকে। রাসদর্শকের বিশ্বাস এমনি ক’রে ভক্ত ও ভগবানের মিলন সংঘটিত হয়।

সমবেত দর্শক ও অভিনেতার এই আত্মবিভোর মুহূর্তে দু’জন লোক ৫ ফুট দীর্ঘ এবং ৮ ফুট প্রশস্ত একখানি পর্দা তুলে ধরে। পর্দার আড়ালে ইত্যবসরে সাজিয়ে নেয়া হয় নতুন দৃশ্য—রাধাকৃষ্ণের যুগল-মূর্তি। ধীরে ধীরে সেই যুগল-মূর্তি দর্শকের গোচরীভূত হয়। স্বামী তখন আবার ধ্বনি তোলেন—

রাধে-এ-এ...। আর সঙ্গেসঙ্গে পরমাশ্রম মিলন আকাঙ্ক্ষায় ব্যাকুল ভক্ত দর্শক-মণ্ডলী সে ধ্বনির প্রতিধ্বনি স্বরূপে সোলাসে সমবেতভাবে ব'লে ওঠে জা-আ...ম্। এই সময় অভিনয় আসর ভক্ত ও ভগবানের মিলনম্পর্শে সত্যিকারের এক মন্দিরের চেহারা নেয়। রাসলীলার প্রথাগুসারে স্বামী তত্ত্বাবধানে অতি নিষ্ঠার সঙ্গে বেড়ে ওঠা গোঁফের রেখা দেখা না দেয়া ভক্তচিত্ত বালক ছটিকে—যারা রাধাকৃষ্ণের ভূমিকায় অবতীর্ণ হ'য়েছে—তখন ধূপ-ধূনা দিয়ে পূজা করা হয়, দর্শকমণ্ডলীর তৎক্ষণে থেকে লীলা দর্শনের প্রণামীও দেওয়া হয়।

এর পর বাস্তবস্বীদেব কাছাকাছি পড়ে থাকা পর্দাখানিকে আবার মধ্য মধ্যে নিয়ে আসা হয় এবং দু'জন মঞ্চকর্মী বা দর্শক তা উঁচু ক'রে তুলে ধরে এবং তারই আড়ালে ক'রে রাধাকৃষ্ণ ও গোপীদের নেপথ্যে বা সাজঘরে নিয়ে যাওয়া হয়। সাজঘরে ভক্তেরা রাধাকৃষ্ণের আহ্বারের জঙ্ক ফল, দুধ ও মিষ্টান্ন এনে দেয়। রাধা ও কৃষ্ণ কেবলমাত্র তার অগ্রভাগ গ্রহণ করেন। এই সময় রাধাকৃষ্ণের চরিত্রাভিনেতাররা রাস-দর্শকের কাছে সাক্ষাৎ ভগবান-স্বরূপ। তাই স্বামীও তাঁদের সাষ্টাঙ্গে প্রণাম জানান এবং তাঁদের উচ্ছিন্ন খাবার নিয়ে ভক্তদের মধ্যে বিলিয়ে দেন। ভক্ত দর্শক রাধাকৃষ্ণের এই প্রসাদপ্রাপ্তিতে পরম আনন্দ অহুভব করে। এই ফাঁকে গোপীরাও সামান্য আহ্বার ক'রে রাসের কষ্টজনিত ক্ষুধা নিবারণ করে। শেষ হয় রাস অগুষ্ঠান। আড়াই ঘণ্টার রাসলীলায় এই রাস-এ প্রায় পৌনে এক ঘণ্টা মত সময় কেটে যায়।

সামান্য বিশ্রামের পর শুরু হয় লীলাগুষ্ঠান।

**লীলা :** ঘটনা বৈচিত্র্যের দিক থেকে দেখতে গেলে কৃষ্ণ জীবনের কোনো তুলনাই হয় না। বৈচিত্র্যময় অজস্র ঘটনার সমন্বয় হ'লো কৃষ্ণ-জীবন। তার প্রায় প্রতিটি ঘটনা নিয়েই লেখা হ'য়েছে লীলা। লীলার তাই কোনো সংখ্যা-পরি-সংখ্যান নির্ণয় প্রায় অসম্ভব। তবে রসবৈচিত্র্যে এসবের মধ্যে অল্পপম হ'লো উদ্ধবলীলা ( বা কাহিনী )। এই লীলাখানিতে জীবনবোধের গভীরতা, প্রেম, তার বিভিন্ন অবস্থা ও তৎসংশ্লিষ্ট শৃঙ্গার ও করুণ রসের এক অপূর্ব সমন্বয় লক্ষ্য করা যায়। উদ্ধবকে যখন গোপীরা তাদের বিরহ বেদনার কথা জানায়, কিংবা যশোদা জানায় কৃষ্ণের স্মৃতিবিজড়িত মধুর অর্ভাভের কথা তখন প্রেমিক ও মাতৃহৃদয়ের ব্যাকুলতায় দর্শক একেবারে অস্থির হ'য়ে ওঠে।

স্বামী তখন অষ্টছাঁপের কবি কুশনদাসের কাব্যগীতি পরিবেশন করেন। এই গানের প্রতিটি কথায় এবং সুরে গোপীন্দ্রীদের বিরহ বেদনা একেবারেই মর্মান্তিক বাস্তব হ'য়ে উঠে। কৃষ্ণপ্রেমে আত্মহারা দসখী স্ত্রীরাধিকা ব্যাকুল হ'য়ে খুঁজে বেড়াচ্ছে কৃষ্ণকে। সখি হারিয়ে যমুনা নদীর কাছেই জিজ্ঞেস করছে তাদের প্রাণ-বজ্রভের খবর। মাঝেমধ্যে গোপীদের মধ্যে থেকে কেউ আবার রাধাকে সাক্ষাৎ



দেয়ার চেষ্টা করছে—চেষ্টা করছে নিজে শাস্ত হ'তে। তখন তাদের সেই আন্তর ব্যাকুলতা চোখের জল হ'য়ে বয়ে পড়ে। তারা গান গায়—গানের বিষয় নিরূপ

কাল বলে কালা গেল মধুপুরে

সে কালের আর কত দেবী। সখীরে...এ,

সখীরে.....সখীরে.....।

কণ্ঠধ্বজ হ'য়ে আসে তাদের। স্বামী অত্যন্ত নৈপুণ্যের সঙ্গে তাঁর স্থলনিত কণ্ঠে এই বিরহ ব্যাথা একেবারে বাস্তব ক'রে তোলেন।

পরবর্তী দৃশ্য মথুরার রাজপ্রসাদের। কৃষ্ণ এই দৃশ্বে ব্রজে অতিবাহিত তাঁর বাল্য ও কৈশোরের মধুরতম সব ঘটনার স্মৃতিচারণ করেন এবং ব্রজ বিয়োগ-ব্যাথায় কাতর হ'য়ে পড়েন। বন্ধু-বান্ধব এসব নিয়ে ঠাট্টা তামাশা ক'রলেও কৃষ্ণের অহরোধে তাঁরই দৃত হিসেবে গোকুলে যান উদ্ধবরূপী স্বামীজী।

উদ্ধবের সমগ্র সংলাপই গেল। তাই স্বয়ং স্বামীই এই চরিত্রে অবতীর্ণ হন। কৃষ্ণ যখন একাকী তার ব্রজবিয়োগ-ব্যাথায় কাতরতা প্রকাশ করতে থাকেন স্বামী তখন সাজঘরে গিয়ে উদ্ধবের সাজে সজ্জিত হ'য়ে মঞ্চে আসেন। উদ্ধব হৃদয় রঙের উর্ধ্ববাস এবং কমলা রঙের ধুতি এবং এমতপ্রভাভারী করা শাল গায়ে দিয়ে উদ্ধববেশী স্বামী কৃষ্ণের সঙ্গে বন্ধুত্বপূর্ণ কথোপকথনে লিপ্ত হন। কৃষ্ণ ও উদ্ধবের মধ্যে যে কথাবার্তা হয়—তা অবশ্যই গম্ভীর। তবে উচ্চারণ ভঙ্গীতে অবশ্যই একটা বিশেষত্ব আছে। প্রত্যেক শব্দকে তার সূক্ষ্মতম শব্দাংশে ভেঙে ভেঙে টেনে টেনে উচ্চারণ করা হয়। দুই বন্ধুর আন্তর-সংলাপে একাশ পায় ভারতীয় জীবনবোধের গভীরতা। আর শ্রোতার মনে জাগে—‘ব্যক্তিক না নৈব্যক্তিকই শ্রেষ্ঠ’? ‘মৃত না বিমৃত কোন্ রূপে উপাস্ত আমাদের আরাধ্য দেবতা?’—প্রভৃতি প্রশ্ন।

কৃষ্ণ উদ্ধবকে দিয়ে যে সংবাদ প্রেরণ করেন তার মধ্যে মূখ্য বশোদা ও রাধার প্রতি তাঁর তাত্ক্ষণিক মনোস্থিতি। এই মনোস্থিতি প্রকাশ পায় ব্যাখাতুর গানে। দুই লাইন করে গান গেয়ে গদ্যে তার ব্যাখ্যাও করে দেন। অশ্রু-প্রাণিত বেদনাকাতর মুখে বালক অভিনেতা যখন—তোমার চক্ষের আড়াল হয়েছি বলে তোমার হৃদয়ে পাতা আমার আসনবানি তুলে নিওনা রাধা—গানটি গেয়ে ওঠেন তখন দর্শকের সঙ্গে বন্ধু উদ্ধবও অশ্রুবিগলিত হয়ে পড়ে। সমগ্র আসর তখন কৃষ্ণের বিয়োগ-ব্যাথায় যখনাকাতর দীর্ঘশ্বাস ছাড়ে যেন।

উদ্ধব এই সংবাদ বহন ক'রে গোকুলের উদ্দেশ্যে যাত্রা করে। কৃষ্ণ অভিনয়স্থল ত্যাগ করার পর উদ্ধব কয়েকবার অভিনয় ক্ষেত্রটি পাক দিয়ে ঘুরে নেয়। এবারে সে যে গোকুলে পৌঁছালো একথা বুঝতে রাসের দর্শকদের কোনো কষ্টই হয়না। গোকুলে পৌঁছে উদ্ধব প্রথমে স্বয়ং বশোদার কাছে। পূর্বসংগে কাতর বশোদা

অভিনয় ক্ষেত্রের এক কোণে বালক কৃষ্ণের জন্মে অপেক্ষমান। তাঁর ধারণা কৃষ্ণ বুঝি যমুনাভীরে গেছে খেলাচ্ছিলে এবং এখুনি ফিরে আসবে। কৃষ্ণ বিহনে আত্মহারা এ হেন কাতর অবস্থায় যশোদাকে দেখে উদ্ভব িমিত হয়—প্রভাত্রে তাঁকে প্রণাম জানায়। উদ্ভব তবুও যশোদার এই বিরোগ ব্যথার সত্যতা যাচায়ের জন্য আপন আরাধা দেব ব্রহ্মার গুণকীর্তন করে যশোদাকে ব্রহ্মার ভজনা করতে অনুরোধ করে। কেননা তিনি সর্ব-জীবে এবং সর্ব-কূতে অস্তিত্ব-মান। কিন্তু যশোদা কিছুতেই বালক কৃষ্ণের স্মৃতি ভুলতে পারেন না। উদ্ভব বুঝতে পারে কৃষ্ণ ছাড়া যশোদার মনের শান্তি একেবারেই সম্ভব নয়।

যশোদার কৃষ্ণ-প্রাণতায় বিশ্মিত উদ্ভব এবার সসখী রাধিকার কুঞ্জে যায়। সেখানে গিয়ে সে কৃষ্ণের বিরোগ ব্যথায় ব্যাকুল গোপীদের বোঝানোর চেষ্টা করে যে লৌকিক প্রেম বড়ই নম্বর এবং দেহাতীত প্রেমই অবিদ্যম্বর। ফলে পার্থিব রূপের মোহ ত্যাগ ক'রে তাঁর দেহাতীত পরমরূপের ধ্যানে নিমগ্ন থাকাকাটাই পরম শাস্তির। ফলে তাঁর শারীর উপস্থিতি পরিত্যাগ করতে পারাই মঙ্গলের। কিন্তু শ্রীরাধা ও অন্যান্য গোপীরা উদ্ভবের এই দেহাতীত ব্রহ্মজ্ঞানে বিন্দুমাত্র বিচলিত না হয়ে তাদের অকান্ধেয় কৃষ্ণকে ফিরে আসার জন্মে কায়মনোবাক্যে প্রার্থনা জানায়। গোপীদের আন্তরিক প্রার্থনা থেকে উদ্ভব এই সত্য স্বীকার করে যে শারীর-প্রেমই মহন্তর। ফলে কৃষ্ণসখা উদ্ভব তখন কৃষ্ণকে যত তাড়ি সম্ভব গোকুলে পাঠানোর প্রতিজ্ঞা দিয়ে মধুরায় ফিরে আসে। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখ-যোগ্য উদ্ভবের যাতায়াত সম্পন্ন করতে যে মঞ্চ পরিক্রমের সাহায্য নেয়া হয়—তার সঙ্গে সংস্কৃত নাট্য-শাস্ত্রের মঞ্চ পরিক্রমের সাদৃশ্য খুবই নিকটের। যাইহোক, মধুরায় ফিরে উদ্ভব কৃষ্ণকে বিরোগ ব্যথায় আতুর গোকুলের অবস্থা সম্পর্কে অবগত করে এবং এর জন্য দায়ী করে কৃষ্ণকে। লীলাখানির শেষাংশ সত্যিই খুব মর্মস্পর্শী। বিভিন্ন সময়ের ব্রজের সমস্ত কবিদের আকর্ষণীয় ও মর্মস্পর্শী সব কাব্যংশের উদ্ধৃতি সহযোগে স্বামী এই লীলাখানি পরিবেশন করেন। লীলাখানিতে তাই হরদাস, নন্দদাস এবং উনবিংশ শতাব্দীর নাট্যকার ভাষ্করেন্দ্র হরিশ্চন্দ্র রচিত কৃষ্ণ সখ্যায় গাতির সমাবেশ ঘটেছে।

রাসলীলার সম্পদ এর গাতি-মাধুর্য এবং সাহিত্য-সুধমা। পরিবেশন রীতিতে ঝাঁকির নাট্যিক আবেদন বেশি। আগেই বলা হ'য়েছে ঝাঁকি হলো তুলে ধরা পদার আড়ালে পরবর্তী দৃশ্য—তার পরিণতির আভাস সহ সাজিয়ে নেয়া। ধীরে ধীরে একপাশে পদাখানি সরিয়ে নিতেই এই দৃশ্যখানি দর্শকের গোচরীভূত হয়। এই সব ঝাঁকি বা স্থিরচিত্র অভিনেতাদের যেমন একটু বিশ্রাম নিতে সাহায্য করে, তেমনি এক একটি দৃশ্যের চূড়ান্ত অবস্থা ফুটিয়ে তোলে। তাছাড়া নাচ, গান ও অভিনয়ের একত্রে যেমন দূর ক'রে দর্শকদের ভাবনা চিন্তাকে একমুহূর্ত ক'রে তোলে এবং পরিবেশনে যুক্ত হয় এক নতুন মাত্রা।

রাসলীলা সম্পূর্ণভাবেই ভক্তিরসাস্রিত। রাসলীলা দর্শনে দর্শকের অবদমিত ভাবাবেগের মোক্ষণ ঘটে, ফলে দর্শক ভক্তিরসে আশ্রুত হয়ে ব্রহ্ম-বাদে সফল হয়। ঐক্যি, ভালবাদ্য, সমবেত জয়ধ্বনি এবং স্থলিত কণ্ঠের মস্তোচ্চারণ ভক্তের হৃদয়ে পরম এক ভাবের উদ্ভব ও বিকাশে সাহায্য করে। রাসলীলা পরিবেশনে সবচেয়ে আকর্ষণীয় এবং কার্যকরী যন্ত্র হলো করতাল।

কৃষ্ণের চরিত্রাভিনেতাকে অবশ্যই খুব ভালো গায়ক হতে হয়। তার অভিনয় একেবারেই নাট্যধর্মী। আগেই বলা হয়েছে, প্রচলিত রীতির বিপরীতে কৃষ্ণের বাচনভঙ্গার স্বাতন্ত্র্য খুবই স্পষ্ট। তাঁর সংলাপের প্রতিটি শব্দার্থ খুবই টেনে টেনে একটা সুরেলা ভঙ্গীতে উচ্চারিত হয়। বারানসীতে রামলীলা প্রচলনের অনেক আগে থেকেই কৃষ্ণজীবনের বিভিন্ন ঘটনা সম্বলিত কৃষ্ণলীলার অভিনয় হতো। আজকের বারানসীর রামলীলার সংলাপ উচ্চারণেও এই বিশেষ রীতির স্পষ্ট প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। আনুষ্ঠানিক দিক থেকে রাসলীলা রামলীলার মতই পবিত্রতায় উজ্জল এবং উভয়ই নৈবাস্তিক। অবশ্য রামের জীবন কৃষ্ণজীবন অপেক্ষা অনেক বেশী নাটকীয়—ঘটনা গত দিক থেকে তাই রামলীলা রাসলীলা অপেক্ষা অনেক বেশী আকর্ষণীয়। রাসলীলার আকর্ষণ তার সঙ্গীত ও নৃত্যের জগ্রে। রামলীলার অভিনয় চলে কয়েক রাত্রি ধরে আর রাসলীলার অভিনয়-কাল বড় জোর তিনঘণ্টা। উপস্থাপনগত দিক থেকে রামলীলার অভিনয় হ'ল প্রাকৃতিক (বা কম্পোজিট) মঞ্চে যার রাসলীলার অভিনয় হয় সাধারণতঃ মন্দিরে, তবে ভক্তজনের বাড়িতেও যে হয়না—এমন নয়।

চোদ্দ বছরের কম বয়সী ছেলেরাই হয় রাসলীলার রাধা, কৃষ্ণ এবং গোপী। গোঁড়ের রেখা দেখা দিলে কিংবা কণ্ঠস্বর পুরুষালী হয়ে উঠলে ছেলেরা স্বরূপ সাজার যোগ্যতা হারায়। সাধারণভাবে বলা যায় যে ১১ থেকে ১৩ বছরের মধ্যকার ছেলেরাই কৃষ্ণচরিত্রে অবতীর্ণ হওয়ার উপযুক্ত। কেননা কৃষ্ণচরিত্রের জগ্রে অপেক্ষিত শারীরিক দক্ষতা, মানসিক পরিণতি ও আচরণগত বিধিনিষেধের প্রতি নিষ্ঠা কেবলমাত্র এই বয়সীমাতেই সম্ভব। গোপী চরিত্রের জগ্রে নির্ধারিত হয় ছয় থেকে ১০ বছরের মধ্যকার ছেলেরা। রঙিন ধূতি পরে এবং উজ্জল মুখসজ্জা করে নেচে গেবে এবং প্রয়োজনীয় রঙ্গ-তামাশা করে তারা আসর একেবারে মাতিয়ে রাখে

কৃষ্ণের পরনে থাকে সাধারণত লেবু রঙের ধূতি—সোনালী পাড়ের রঙিন বক্ষাবরঙ্গী, কোমরবন্ধ, গওদেশে অশ্রের আলপনা, তার থুথুনিতে আঁকা হয় লাল রঙের ফুল, আর নাকের ওপর মুক্তাবিন্দুর প্রতিভাস। তাঁর মাথায় থাকে ময়ূরের পেখম লাগানো মুকুট। স্বামী বলভাচার্যের অহুর্গামীরা ময়ূরের পেখমটি ডানদিকে হেলিয়ে পরেন। আর শ্রীভট্টের অহুর্গামীরা পরেন বামদিকে হেলিয়ে। কেবলমাত্র শির-মুকুট পরার চর্চাই নয়—এই দুই রাসলীলা সম্পর্কে এদের ব্যাখ্যাও একে

অশরের বিপরীত। বাইহোক, মোহন-মুরলীটি কিন্তু সকল সময়ের জন্তেই কৃষ্ণের হাতে ধরা থাকে। আর একটি বড় ঘেরের আঘরা, হার, ফুলের মালা, মুক্তা বসানো নথ এবং পাড়ওয়ালা তারার নক্সা খচিত ওড়নী রাধার ব্যবহার্য। তাঁর গাল এবং ণ্থনিতে আঁকা হয় সাদা ও হলুদ রঙের বৃত্তাকার আলপনা।

কৃষ্ণের অগ্র এক সখা মনস্বথের পোষাক হ'লো ধুতি, বেনিয়ান এবং চাদর। মনস্বথের মুখ সাদা প্রলেপনে সজ্জিত ক'রে নেয়া হয়। এই সজ্জায় মনস্বথ চরিত্রের দুরন্তপনা, বোকামি ও সর্বক্ষণের জন্তে উদ্বিগ্নতা খুব সহজেই ফুটে ওঠে। সমাজীরা পরে ধুতি এবং হাতা লম্বা বেনিয়ান আর মাথায় বাঁধে পাগড়ী।

ভাদ্রমাসে জন্মাষ্টমী তিথিতে কৃষ্ণ ও গোপীর চরিত্র রূপদানকারীদের মন্দিরে এনে রাখা হয়—ধর্মীয় অলুষ্ঠানাদির মধ্য দিয়ে। সমাজী ও অগ্রাগ্র যন্ত্রীরাও এই সময় থেকে ব্রহ্মচর্য এবং উপবাস পালন করেন।

রাসভক্তদের একদল কৃষ্ণভক্ত, আরেকটি দল রাধাভক্ত। কৃষ্ণভক্তদের বলা হয় তুরী এবং রাধাভক্তদের কলগী। তুরী ধারায় পরমাআ পুরুষ, তাই এই ধারার আরাধ্যদেব কৃষ্ণ এবং কলগী ধারার মতে পরমাআ নারী-রূপী—তাই তারা রাধার উপাসক।

সাধারণতঃ রাসলীলার একটি দলে ১৫ জন ভক্ত থাকে। এর মধ্যে যন্ত্রী ৫ জন, মনস্বথ, কৃষ্ণ, রাধা, স্বামী এবং গোপী ৬ জন। প্রত্যেক শিল্পীকেই স্বামী পারিশ্রমিক দিয়ে থাকেন। কৃষ্ণের পারিশ্রমিক সবচেয়ে বেশি—মাসে একশো টাকা, রাধা ও মনস্বথের ৮০ টাকা আর গোপীদের পারিশ্রমিক মাসে ৪০ টাকা। যন্ত্রীদের মধ্যে তালবাদকরা পায় মাসে ষাট টাকা এবং সারেঙ্গীবাদক পায় ৮০ টাকা। স্পাইই বোঝা যায় অর্থ নন্দ—কৃষ্ণভক্তিই রাসলীলার একটি দল গড়ে ওঠার প্রধান শর্ত। বাইহোক, দলের অগ্রাগ্র সব খরচই কিন্তু স্বামীর।

আজ ব্রহ্মে প্রায় একশোটি পেশাদার রাসলীলার দল আছে। বাতায়াতের খরচ খরচা বাদে পাঁচশ টাকা পেলেই একটি দল বায়না ধ'রে নেয়। আজকের অনেক পেশাদার দল নিজেদের পসার বাড়ানোর জন্তে জনপ্রিয় লোকসঙ্গীত ও ফিল্মী গাঁতির সুর ব্যবহার করছে। তবে অবিকাংশ দলই পুরানো ঐতিহ্যকে টিকিয়ে রাখায় যত্নবান আছে। ঐতিহ্যের সংরক্ষণে সবচেয়ে তৎপর বোধহয় হরবিন্দ গোস্বামীর দলটি।

আমেদাবাদ, দিল্লী এবং উত্তর-প্রদেশের অগ্রাগ্র বড় বড় শহরের শিল্পপতি এবং সম্পন্ন গৃহস্থরা ধর্মীয় উৎসবে প্রথা অনুসারে শ্রীমদ্ভাগবত পাঠের পর রাসলীলা প্রদর্শনের ব্যবস্থা ক'রে থাকেন। তাছাড়া বিদ্যনাশক এবং মাদলিক অলুষ্ঠানেও গৃহস্থ তাঁর বাড়িতে রাসলীলা প্রদর্শনের ব্যবস্থা ক'রে থাকেন।

রাসলীলায় নাটকীয়তা খুবই কম, ফলে অভিনেতার সুযোগ এই আঙ্গিকে প্রায় নেই বললেই চলে। কৃষ্ণের কথাই ধরাযাক, কৃষ্ণ ভালো অভিনয় করুক

আর মন্দই করুক—সকলের কাছে সে কৃষ্ণজ্ঞানেই পূজিত। পালারভের আগে থেকেই তাই সে কৃষ্ণের অঙ্কুর পূজা পায়। কৃষ্ণের ( অভিনেতার ) অভিনয় জীবন বড়জোর চার বছরের। তাছাড়া তার অভিনয় প্রশিক্ষণের তেমন কোনো ব্যবস্থা নেই। নাচ ও গানের পরিবেশনে যে সকল সময়ই নিষ্ঠার পরিচয় দেয়া হয়—তা কিন্তু নয়।

এসব সত্ত্বেও আমাদের পাণ্ডিত্য ও পরিবেশন নৈপুণ্য, কৃষ্ণের প্রতি দর্শকের ভক্তি এবং শ্রদ্ধা, সঙ্গীত এবং লীলার সাহিত্যগুণ রাসলীলাকে এখনও জনপ্রিয় করে রেখেছে।

### নোটকী :

পণ্ডিত রামচন্দ্র শুক্লের মতে রীতিকালেই ঐহিক শৃঙ্গারের উদ্দাম প্রবৃত্তি রাজদরবার থেকে দেশের সর্বত্র ছড়িয়ে পড়ে। অবশ্য রস হিসেবে শৃঙ্গার লোক-মঞ্চে নতুন কিছু নয়। হৃদয় অতীতে বিস্তৃত তার শেকড়। ভাণ, স্বাক্ষ প্রভৃতি রূপে শৃঙ্গার লোকমঞ্চে দীর্ঘদিন থেকেই পোষিত হ'য়ে আসছিল। ভক্তিকালে বিভিন্ন সব ধর্মীয় মতাবলম্বীদের প্রভাববশতঃ লোকমঞ্চে উপকরণ সমূহে যদিও এক ধর্মীয় আবরণ থাকতো তথাপি এর মধ্যে শৃঙ্গারের এমনি এক ধারা প্রবহমান ছিল, যা রাজদরবারের শাস্তি ও বিলাসিতার স্বযোগ, স্ববিধে ও প্রশ্রয় পেয়ে তীব্র এক গতি লাভ করে। এই যুগেই নোটকী, স্বাক্ষ বা নকল ও ভগতে শৃঙ্গার এক চড়াশুরু লাভ করে, যা বলা যেতে পারে প্রায় অপরিবর্তিতরূপে এখনো টিকে আছে। যাইহোক, পণ্ডিত জয়ধর প্রসাদের মতে 'নোটকী' প্রাচীন 'নাটকী' শব্দেরই অপভ্রংশ। নোটকীতে বিস্তৃত মানবলীলার প্রাধান্য, আর নাটকীতে প্রাচীন রাস-কাব্য বা গীতি-নাট্যরই স্বতিরেশ বিশেষ। রাজশেখরের কপূর-মঞ্জরী অচুসারে 'সটুক' ও 'নাটকী' সমলক্ষণাক্রান্ত, অবশ্য বিকল্পক ও প্রবেশক প্রসঙ্গ ব্যতিরেকে। সুতরাং সটুক ও নোটকীর মতই একপ্রকারের লৌকিক নাটক। ডঃ হাজারীপ্রসাদ দ্বিবেদী মনে করেন লোক-মনোরঞ্জন্যের মাধ্যম হওয়ার জগ্গেই সংস্কৃত নাট্যাশাস্ত্রকাররা এদের নাট্যাশাস্ত্রেও স্থান দিয়েছেন। মূলতঃ শঙ্কুণি মনোরঞ্জন্যেরই স্রোতক। এসব থেকে স্পষ্টই বোঝা যায় যে নোটকী কোনো আধুনিক নাট্যমাধ্যম নয়, হৃদয় অতীতেও এর প্রচলন ছিল। 'তারিগ এ আদবে উহ' নামক গ্রন্থে রামবাবু সাকসেনা লিখেছেন উহ' কবিতা ও লোকগীতি থেকেই নোটকীর উদ্ভব। এই বক্তব্যের সমর্থনে কালিকাপ্রসাদ দীক্ষিত 'কুহ্মাকর' মনে করেন—“প্রথমে নোটকী ছিল হীর রাস্কার কাহিনী। বর্তমানেও পঞ্চাবে এই কাহিনীর দারুণ এক সমাদর আছে। অতএব নোটকীর আবির্ভাব একাদশ, দ্বাদশ শতাব্দীর দিকেই। মল্লরাওত ও রঙ্গা মূলতঃ এর প্রতিষ্ঠাতা। তবে রঙ্গার গুরুত্বই অধিক। মূলতঃ তিনিই নোটকীর প্রবর্তক। নোটকীর অভিনয়স্থানে রঙ্গা-চরিত্রের প্রাধান্য তাই এর প্রবর্তকের প্রতি

কৃতজ্ঞভারই ন্যূচক। ত্রয়োদশ শতাব্দীতে আমীর হুসরোর প্রচেষ্টায় নোটকীর প্রসার ঘটে। এই সময় সমাজের উঁচু স্তরের মানুষও নোটকীর নিকে ঝুঁকে পড়ে। ফলে নোটকীর সঙ্গে ও ছন্দে স্পষ্টরূপে হুসরোর প্রভাব বাডতে থাকে। এই সময়েরই নোটকী এক অতি স্থায়ী রূপ লাভ করে। আর অষ্টাদশ শতাব্দীর শুরুতে নোটকী উত্তরভারতের প্রায় সবত্রই ছড়িয়ে পড়ে। ফলে এই বিস্তীর্ণ এলাকার বিভিন্ন সব স্থানীয় লোক-নাট্যের সঙ্গে নোটকীর রীতি ও ভাবে প্রাধান্য-প্রধান ঘটে, ফলে পঞ্জাব, উত্তরপ্রদেশ ও বিহারের এই নাট্যরীতিতে বিকৃতি আসে অতি স্বাভাবিক ভাবে।

ভাবাত্মিকদের উপস্থাপিত বক্তব্যের প্রতি “কমলেশ” নামক পঞ্জাবী (বর্তমানে উত্তরপ্রদেশের) এই লোকনাট্যের নামকরণের কারণ সম্পর্কে পণ্ডিত সঃ লোককান্দি প্রচলিত আছে, যেমন—অনেকে মনে করেন পঞ্জাবী নাট্যদলগুলিকে প্রাথমিক আবেগ দক্ষিণাবাদ নয়টি করে টাকা দিতে হ’ত—সেই থেকেই এর নাম হয়েছে নোটকী। আবার অনেক মনে করেন—এই নাট্যরীতির বিশেষ বৈশিষ্ট্য ছিল নয়টি বাদ্যযন্ত্রের টকান। আবার ডঃ পদ্মসিংহ শর্মা “কমলেশ” বলেছেন—“নবাবক ফারসিংহ ও মুলতানের রাজকুমারী নোটকীর প্রেম কাহিনী আশ্রয় করেই নোটকীর উদ্ভব হয়েছে। এই কাহিনীতে ফারসিংহ ও রাজকুমারীর বেশ ধারণের স্বন্দর একট প্রসঙ্গ আছে। নোটকীর প্রাথমিক রূপের সঙ্গে তার মিল উল্লেখযোগ্য। যাইহোক, মত মতান্তরের ঘণাবর্তে পাক না গেছে—“মধ্যযুগে ভারতের রাস্তাসমূহক এবং নাটকীয় চর্চের গীতি থেকেই নোটকী জন্মলাভ করেছে”—বলবন্ত গাঙ্গীর এই বক্তব্য মেনে নিয়ে নোটকীর এক সাধারণ আয়োজনীয় প্রকৃত হওয়া যাক।

নোটকী জনপ্রিয়তর ভারতীয় লোকনাট্য—আঙ্গিকগুলির মধ্যে অন্যতম। পঞ্জাব, রাজস্থান, উত্তরপ্রদেশ এবং বিহারের বেশ কিছু এলাকায় এই গীতি-নাট্য সাধারণ মানুষের নাট্য-পিপাসা চরিতার্থ করে আসছে সেই মধ্যযুগ থেকেই। নোটকীর কাহিনী নৌকিক এবং সাধারণতঃ কোনো ঐতিহাসিক যোদ্ধা, দস্যু ভাঙাত অথবা কোনো প্রিয় প্রেমগাথা নিয়েই গড়ে ওঠে। নোটকীর কয়েকটি বিখ্যাত কাহিনী হলো—অমরসিং রাঠোর, বীর স্বজাতি, রূপবতী, রামায়ণ, সিয়াহী পোশ এবং মাকু তোলা। এর সংলাপ ও গীতি লেখা হ’ল প্রাদেশিক ভাষাতেই আর গানের স্বাঃমুখ্যতঃ লোক-গীতি নির্ভর। তবে শায়ার দ্বন্দ্বভেদে প্রভাব যে তাতে একবারে নেই এমনটি বলা যাবে না। গ্রামের দিকে এগনো কিশোররাই জী চরিত্রে অভিনয় করে। অভিনেতা অভিনয়ের ফিকে দর্শকের সম্মুখেই মঞ্চে ওপর বসে পড়ে এবং হাঁকো টানে ও পান খায়। আগের তার দৃষ্ট এলে অভিনয়ে ব্যস্ত হ’য়ে পড়ে। কখনো স্বয়ং অমরসিং রাঠোরই দৃষ্টার মাঝে সময় বুঝে হাঁকোর চটো টান দিয়ে নেয় এবং সেই ধোঁয়া ছাড়তে ছাড়তেই তার ভাঃ লোকনাট্য—৭

বীরবশূৰ্ণ সংলাপ বলতে থাকে। দর্শক এই সব অনাটকীয় ব্যাপারে আসে। স্থল হয় না বা বিরক্ত হয় না। নাট্যাঅস্থানের শৃঙ্খলাও কোনো বিপর্যাস নেই। এতে ক'রে। প্রথমদিকে চারিদিকে দর্শক বেষ্টিত হয়ে খোলা চত্বরেই নোটকীয় অভিনয় হতো। পরবর্তীকালে খোলা আকাশেরই নীচে কাঠের তৈরী উল্লুত মঞ্চে নোটকীয় অভিনয় হতে থাকে। গ্রামের দিকে এখনো বহু অভিনেতারাই চৌকি জুড়ে জুড়ে মঞ্চ তৈরী ক'রে নেয় এবং দর্শকেরা এর তিনদিক ঘিরে বসে পড়ে। অন্ত্যান্ত লোকমণ্ডলের মত নোটকী-মঞ্চের সম্মুখেও কোনো পর্দা থাকেনা। তবে পেছন দিকে একটি রঙিন রেশমের পর্দা টাঙিয়ে তার আড়ালেই কাজ চালানোর মত একটি সাজঘর তৈরী ক'রে নেয়া হয়। নাকাড়া ও সারেকী নোটকীর প্রধান বাস্তবায়ন। মাচ ও খ্যালে ঢালের যে স্থান, নোটকীতে নাকাড়ারও সেই একই স্থান। বস্ত্রীরা বলে মঞ্চের এক কোণে। নাকাড়া-বাহক নাটক শুরু অর্থাৎ অনেক আগে থেকেই নাকাড়ায় তার কেরামতি দেখাতে থাকে। পরে পেটিমাস্তার (স্বত্বধার বা রজা) গান ধরে আর পায়তারা কন্ডতে থাকে সারেকীওয়ালা। জমে ওঠে আসর। শুরু হয় অস্থান।

দলের শুরুতে বলে রজা। সেই একাধারে নির্মাতা, মঞ্চপরিচালক এবং স্বত্বধার। পালার সমস্ত সুরই বাঁধতে হয় তাকে, তাছাড়া মহড়া পরিচালনা করতে হয়, এমনকি অভিনয় চলাকালেও অভিনেতাদের প্রবেশ-প্রস্থানের ইঙ্গিত দিতে হয়। এসব ছাড়াও অভিনয়ের ফাঁকে ফাঁকে গান গেয়ে তার ব্যাখ্যা ক'রে এবং কাহিনীর স্রুত জুড়ে দিয়ে নাটকীয় কার্যের সংহতি ও একাধর সাধন করতে হয়। স্রুতে নোটকীয় একটি অস্থানে নাটকের সমস্ত বিষয়েই অভিজ্ঞ এই রজার ভূমিকা যে কত কষ্টসাধ্য এবং গুরুত্বপূর্ণ তা স্পষ্টই বোঝা যায়। নোটকীতে গীত, পঙ্কসংলাপ, টুকরো টুকরো উপকাহিনী এবং নৃত্য—সবই থাকে।

প্রত্যেক নোটকীতেই একজন বা দু'জন মর্থোলিয়া থাকে। সে বা তারা তথাকথিত সম্মানীয় ব্যক্তিদের ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপের কবাঘাতে জর্জরিত করে এবং হাসি তামাশার মধ্য দিয়ে দর্শক সাধারণকে মাতিয়ে রাখে। যাই হোক, নোটকীতে যদিও নাটকীয় কার্য কবিতা ও গানের সাহায্যেই বিকশিত হয় তবুও মর্থোলিয়া কিন্তু চলতি গল্পেই কথা বলে এবং গ্রামের বা সেই এলাকার সরকারী ও বেসরকারী সম্মানীয় সব ব্যক্তিদের ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপ ক'রে সেই এলাকার অন্ত্য-অত্যাচার দূর করার চেষ্টা করে।

আজও নোটকীর কোনো দল যখন নোটকী প্রদর্শনার্থে কোনো গ্রামে বাহ তখন গ্রামবাসীরাই উন্মেষণ নিয়ে কোনো ধর্মশালা বা বারোয়ারি বাড়িতে তাদের থাকার ব্যবস্থা ক'রে দেয়। তাদের খাওয়ার ব্যবস্থাও করে। দলটি তখন হ'য়ে ওঠে সমগ্র গ্রামেরই অতিথি। ক্ষমতা অহুসারে প্রত্যেক বাড়ি থেকে চাঁদা তুলে দলটিকে দেয়া হয়। খাওয়া-দাওয়ার পর গ্রামের কোনো উপযুক্ত স্থানে

নাটক শুরু হয় এবং সারারাত ধরে তার অভিনয় চলে। মাঝে মধ্যে কারো নাচ বা অভিনয়ে লম্ভে হ'লে কোনো দর্শক পুরস্কার-বক্স তাকে কিছু টাকা বা অন্য কোনো উপহার দিলে রক্তা দৃশ্যের মাঝেই তা ঘোষণা করে এবং দাঁতার কর ও পেশার প্রশংসা করে। পুরস্কার-লব্ধ এই টাকা রাখা হয় সারেকীর পেটে। তারপর পুরস্কার দেয়ার এক হিজিক লেগে বার এবং অচিরেই তরে ওঠে সারেকীর পেট।

নৌটকীওয়ালারা—পঞ্জাবী এবং রাজস্থানীতে বাদের রাসখারী বলে—উত্তর-প্রদেশের অনেক বড় বড় শহরে প্রায়ই নাট্য প্রদর্শন ক'রে বেড়ায়। কখনো কখনো তাদের এক একটি দলে প্রায় ত্রিশ জন লোক থাকে। চলচ্চিত্রের অল্পকরণে নৌটকীতে এখন ক্লারিগেনেট ব্যবহার করা হ'চ্ছে। বাইহোক, এইসব হল একই শহরের বিভিন্ন অংশে প্রায় মাসাধিক কাল ধরে অভিনয় দেখিয়ে বেড়ায়। অবশ্য এরা বিভিন্ন গ্রামে এবং হেলারও যায়। ১৯৬০ সালের কাছাকাছি সময় থেকে নৌটকীতে মেয়েরাই স্ট্রীম্‌মিকার অভিনয় ক'রছে। ১৯৫৯ সালে বৈশ্যায়িক আইন ক'রে অবৈধ ঘোষণা করা হয়। এরপর থেকেই পট্টর বিলাসিনীরা নৌটকীর রক্তময়ী হ'য়ে উঠতে থাকে। অবশ্য সাধারণ শ্রমের মেয়েরাও আজকাল নৌটকীর দলে এসে ভীড় জমাচ্ছে। বর্তমানে কোনো কোনো নৌটকী অভিনেত্রী মাসে প্রায় ২০ হাজারেরও অধিক টাকা আয় ক'রে থাকে। কানপুরে একটি মহিলা নৌটকীর দলও প্রতিষ্ঠিত হ'য়েছে। এই দলটির অসাধারণ জন-প্রিয়তার মেয়েরা নৌটকীর দিকে একটু বেশি মাত্রায় আকর্ষিত হ'চ্ছে।

স্রজের দিকে সামিয়ানা টাঙানো স্বউচ্চ রক্তমঞ্চে নৌটকীয় ঢঙে ভগত প্রদর্শিত হয়। ভগত মূলতঃ নৌটকীর আরেকটি নাম। ডঃ সত্যজ্ঞের মতে ব্রজদেশে দুই ধরনের ভগত দেখা যায়—এক আগ্রা থেকে আগত ভগত, দুই—হাথরস থেকে আগত ভগত। হাথরসের ভগত অথবা নৌটকীর প্রবর্তক নথারাম। নথারামের ভগতের (চৌবোলের) বইও আজকাল বাজারে পাওয়া যায়। এই চৌবোলগুলির তান বেশ ছোটো। অন্যদিকে আগ্রার ভগতের চৌবোলের তান বেশ দীর্ঘ। আগ্রার নৌটকীতে 'বাহারে তবীল (দীর্ঘ উর্দু ছন্দ) আছে ব'লেই এর চৌবোলের তান অত দীর্ঘ হ'তে পারে।

ভগতে বিবিধ প্রকারের লীলাও প্রদর্শিত হয়। ভগতের অলঙ্কার ও বেশ-কুচা খুবই চমকপ্রদ। ভগত-শিরীষের বেশ বদলের বা ধারণের নৈপুণ্যও অসাধারণ। কোথাও কোথাও প্রায় সপ্তাহব্যাপী ভগতের অহুষ্ঠান হয় একই মঞ্চ। নৌটকীতে প্রযুক্ত বীররসের উৎকর্ষ আনার জন্য 'আলহা' ছন্দের প্রয়োগ করা হ'য়ে থাকে। ভগত তাই আলহা ছন্দ দ্বারা বিশেষ ভাবে প্রভাবিত। ভগতে মোরশ্বজ, হরিশঙ্কর প্রভৃতি ধর্মীয় কাহিনী যেমন আছে—তেমনি আছে জ্ঞান আলম, ভক্ত পূরণমল, শিখাহীশোশ প্রভৃতি শ্বাহরখী কাহিনীও। ভগতে



প্রযুক্ত শৃঙ্গাররসকে ক্ষয়গ্রাহীরূপে আকর্ষণীয় করে তোলার ব্যাপারে ‘বাহরে তবীল’ বেশ কার্যকরী একটি ছন্দ। কিন্তু কোনো কোনো নোটকীতে যুদ্ধাদির বর্ণনাও এই ছন্দের প্রয়োগ করা হয়ে থাকে। হাথরসের ভগতদলগুলি এখন রাসের সঙ্গে মিলেমিশে একাকার হয়ে গেছে। দুটি লোকনাট্য-আঙ্গিক যেখানে ঘনিষ্ঠভাবে একে অপরের কাছে এসেছে সেখানেই নতুন এক নাট্য-আঙ্গিকের জন্ম হয়েছে। রাস ও নোটকীর মধ্যে পারস্পরিক মিথস্ক্রিয়া সংঘটিত হওয়ার ফলেই উদ্ভব হয়েছে ভগত—এমন ধারণাও আছে অনেকের। আবার কেউ কেউ বলে থাকেন ভগত থেকেই নোটকীর উৎপত্তি।

উল্লেখিত নথারাম নাখা নামেই পরিচিত। নাখার রামায়ণ নোটকীরই সংগোষ্ঠীয়। নাখা পায় ২০ খানি নোটকী লিখেছেন। অগ্ন্যাগ্ন নোটকী-কারদের মধ্যে ফারুকাবাদের তিরমোহন, কানপুরের শ্রীকৃষ্ণ, রাধোশ্যাম কথাবাচক তথা লম্বরদারী বিখ্যাত।

আজকাল বিভিন্ন জায়গায় নোটকীর চর্চাকেন্দ্র খোলা হচ্ছে। কিন্তু এদের কারো কোনো স্বাতন্ত্র্য নেই—নিজস্বতা নেই। সমস্ত নোটকীদলেরই প্রায় একই অবস্থা। উহঁ থেকে অবশ্য নতুন কিছু কাহিনী নোটকীতে এসেছে, যেমন—শরীরী ফরহাদ, সুলতানা ডাকু, লয়লা মজনু, ইন্দরসভা প্রভৃতি। শৃঙ্গার রসাত্মক জনপ্রিয় কাহিনীগুলির মধ্যে নীলারুণ, প্রেমকুমারী, জওয়ানী কা নশা, আঁখ কা জাদু, ত্রিয়া-চরিত্র বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। নোটকীওয়ালারা অবশ্য নাখার পাহজাদী উর্ফ আওয়ারী আউরতকেই সেরা নোটকী বলে মনে করে থাকে।

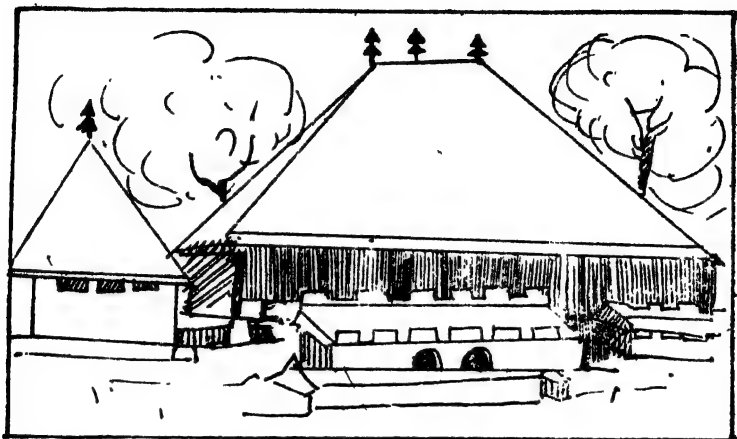
পঞ্চাবের শিখধর্ম যেমন হিন্দু ও মুসলমানের সংস্কৃতিগত মিলনের পরিচায়ক, তেঁ নি নোটকী এবং তার সঙ্গীত ও অগ্ন্যাগ্ন উপকরণও এই দুই সংস্কৃতির আন্তরিক মিলনে গড়ে উঠেছে বলে অনেকে মনে করে থাকেন। আজকের নোটকীতেও আমীর খসরোর ভাষার সুস্পষ্ট প্রভাব একথা নিঃসংশয়িতভাবে প্রমাণ করে যে নোটকীতে ইসলাম ধর্মের প্রভাব মিলেছিল।

উত্তরপ্রদেশে বর্তমানে নোটকীর হাথরস, মুজাফ্ফরনগর, সাহারাণপুর, কানপুর এবং কনৌজ এই পাঁচটি ঘরাণায় প্রচলন আছে। এর মধ্যে হাথরস ও কানপুর ঘরাণা তাদের স্বতন্ত্র বৈশিষ্ট্যে বিখ্যাত। হাথরস ঘরাণায় নাটকীয়তা অপেক্ষা রাগসঙ্গীতেরই প্রাধান্য। এর প্রবর্তক ইন্দরমন ও তাঁর শিষ্য নথারাম। অতীতে কানপুর ঘরানায় নাটকীয় ঘটনারই প্রাধান্য। এর প্রবর্তক শ্রীকৃষ্ণ পাহালওয়ান।

কাহিনী, অভিনয়রীতি, দর্শক প্রদর্শকের পারস্পরিক ঘনিষ্ঠতা ইত্যাদির কারণে নোটকী ভারতের প্রতিনিবিষ্টিমানীয় লোকনাট্য আঙ্গিকগুলির মধ্যে অন্যতম। যাই হোক, প্রসেন্দ্ৰনাথ থিয়েটার স্বভাবে বাস্তবধর্মী, আর বাস্তবধর্মী রীতিতে রচিত ও পরিবেশিত আধুনিক ভারতীয় নাট্যে গতিধর্মী নাটক প্রায়

নেই বললেই চলে। অথচ বিষয়কে হৃদয়গ্রাহী করে উপস্থিত করার জন্য গীতি-ধর্মী নাটক অনেক বেশী সাফল্য লাভ করতে পারে। মুখ্যতঃ এ কথা মনে রেখেই এই শতাব্দীর ছয়ের দশক থেকে অনেক নাট্যকার ও নির্দেশক নোটকা নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা চালিয়েছেন। আর বলাই বাহুল্য যে, শাস্ত্র! গান্ধী, হাবীব তনবীর, বংশী কাউল, গিরিরাজ, অনিল চৌধুরী, রামনারায়ণ অগ্রওয়াল এবং মুদ্রারাক্ষস সে পরীক্ষার প্রাথমিক সাফল্য অর্জন করেছেন।

## কেরলের লোকনাট্য



### কুটিয়াট্টম :

কেরলের নাট্য কুটিয়াট্টম ভারতের প্রাচীনতম নাট্য-আঙ্গিকগুলির মধ্যে অগ্রতম। শুচাড়া কুটিয়াট্টম ভারতের ঐতিহ্যমণ্ডিত নাট্যরীতিরই একমাত্র স্থিতিরেশ বিশেষ।

মন্দিরের সেবক চাকইয়ার এবং নাখিয়ার সম্প্রদায়ের লোকেরা এর প্রদর্শন করে থাকে।

কুটিয়াট্টম প্রায় দু'হাজার বছরের পুরানো। কালের নিয়মে অনেক সংস্কার-পরিবর্তনের মধ্য দিয়ে সে তার বর্তমান রূপ লাভ করেছে। নির্ভরযোগ্য তথ্যের অভাবে খুব স্পষ্ট করে বলা সম্ভব নয় যে আজকের এই সমৃদ্ধ নাট্যশৈলী তার প্রাথমিক পর্যায়ে কি অবস্থায় ছিল। তবে কুটিয়াট্টমেরই সমধর্মী এক নাট্যরূপ কুতু সঙ্ঘে অনেক তথ্য প্রাচীন সাহিত্যে পাওয়া যায়। উদাহরণ-স্বরূপ বলা যায় যে—তামিল গ্রন্থ 'চিলপতিকরমে' কুতুর উল্লেখ আছে। আর ইতিহাস থেকে জানা যায় যে, রাজা কুলশেখর বর্মন কুটিয়াট্টমের অনেক সংস্কার করেছিলেন। বর্তমানে কুটিয়াট্টমের যে রূপ আমরা দেখি—তা কুলশেখরের সময় থেকেই চলে আসছে। কুলশেখর আঙ্গিক ও বিবরণত দিক থেকে কুটিয়াট্টমের এখন এক রূপ

হান করেন বা উঁচু-নীচু সমাজের সবশ্রেণীর মানুষকেই আকর্ষণ করতে সক্ষম। আর এই কারণেই গত হাজার বছর ধরে কুটিয়াট্টম আরব সাগরের তীরবর্তী এই এলাকার সকলশ্রেণীর মানুষের মনোরঞ্জন করে আসতে পেরেছে।

কুটিয়াট্টমের শব্দগত অর্থ হলো দলগত অভিনয়। অস্তিত্বিক কৃত্ত হলো— একক অভিনয়স্বত্বক। তাছাড়া সেই প্রাচীন কাল থেকেই কুটিয়াট্টমে মহিলা চরিত্রের রূপায়ণে মহিলারাই অংশ নিয়ে থাকে। মন্দির অভ্যন্তরের নৃত্য-নাট্য-শালা বা কুন্তমবলম-এ কুটিয়াট্টমের অভিনয় হয়। কুন্তমবলম সাধারণতঃ আরতাকার। তবে ভিষ্ণুরূতির কুন্তমবলমেরও নিদর্শন পাওয়া গেছে। কুন্তমবলম বা কুটিয়াট্টমের রক্তমণ্ডপ গঠনগত দিক থেকে নাট্যশাস্ত্রের বিকৃষ্ট নাট্যশালার সঙ্গে খুবই সামঞ্জস্যপূর্ণ। শুধু গঠনগত দিক থেকেই নয়—প্রেক্ষাগৃহে দর্শকের আসন নির্দিষ্টকরণেও নাট্যশাস্ত্রের স্বষ্টি প্রভাব লক্ষ্য করা যায়।

আগেই উল্লেখ করা হয়েছে যে মন্দিরের সেবক চাকইয়ার সম্প্রদায়ের লোকেরা বংশ পরম্পরায় এই নাট্যের চর্চা করে আসছে। এরা সকলেই সংস্কৃত ভাষা, সাহিত্য এবং আমাদের পুরাণাদিতে সবিশেষ পারদর্শী এবং কাহিনী পরিবেশনের কৌশলে খুবই নিপুণ। মন্দির অভ্যন্তরে কুন্তমবলমের অবস্থান এমনি যে, কেন্দ্রীয় দেবালয়ের দিকে মুখ করেই অভিনেতাকে অভিনয় করতে হয়। অভিনয় আরম্ভের আগে কলাগাছ, নারিকেলের ফুল বা মুছি তথা পাতা দিয়ে কুন্তমবলমটিকে সুন্দর ভাবে সাজিয়ে নেয়া হয়। মঞ্চসজ্জার ব্যবহার কুটিয়াট্টমে প্রায় নেই বললেই চলে। আর আলোর যোগান দেয় পেতলের বিশাল একটি প্রদীপ। অভিনয় ক্ষেত্রের সম্মুখভাগে রাখা এই প্রদীপটি বিমুখী। অভিনয় চলাকালে এর একটি মুখ থাকে অভিনেতাদের দিকে, অত্রমুখটি থাকে দর্শকদের দিকে।

বাগ্মযন্ত্রীরা বসে অভিনয় ক্ষেত্রের পেছনের দিকে দুই দরজার মধ্যে। বাগ্ম-যন্ত্রের মধ্যে প্রধান হলো দুটি মিজাতু। কলসী-আকৃতির তাম্রপাত্রে মূখে চামড়া বেঁধে তৈরী হয় এই মিজাতু। মিজাতু বাজায় নাচিয়ার সম্প্রদায়ের লোকেরা। মঞ্জীরা জাতীয় কুঞ্জিখাল বাজায় নাচিয়ার সম্প্রদায়ের মহিলা। সে শুধু যে মঞ্জীরা বাজায় তাই নয়—অভিনয়ের প্রয়োজনে গানও গায়। আর সুরু কাঠি দিয়ে বাজানো হয় ইড়াককা। ইকাম্পা এবং কুরুশকুজল বলে দুটি বায়ুযন্ত্রও আছে। এই বায়ুযন্ত্রীরা দাঁড়ায় মিজাতুর ঠিক পেছনে। কখনো কখনো শব্দেরও প্রয়োগ হয়ে থাকে। কুটিয়াট্টমের পরিভাষায় প্রেক্ষ বহুসমূহকে বলা হয় পঞ্চবাস্ত। প্রদীপ জালিয়ে কিছু আনুষ্ঠানিক ক্রিয়াকর্মের পরই শুরু হয় অতটান নাচিয়ারের মিজাতুর বাজনা এবং আবাহন সঙ্গীতের সাহায্যে। গণগতি, সরস্বতী এবং কখনো কখনো শিবের স্তুতি করেই গাওয়া হয় এই সঙ্গীত। এই আবাহন সঙ্গীতকে বলা হয় 'গোষ্ঠী'।

কুটিয়াট্টমে রূপসজ্জা এমনভাবে করা হয়, যাতে ক'রে চরিত্রাভিনেতার আসল চেহারা একেবারেই বিলুপ্ত হয়ে যায়। অর্থাৎ অঙ্গরাজ অঙ্গসজ্জা অভিনয় চরিত্রের একেবারে অঙ্গরূপ হয়ে ওঠে। মুখসজ্জায় জোর দেয়া হয় চোখ, ঠোঁট ইত্যাদির ওপর—যাতে ক'রে সে খুব সহজেই সকলের দৃষ্টিগ্রাহ্য হয়ে উঠতে পারে। অঙ্গদিকে কান, চুল ইত্যাদি আবার ঢেকে দেয়া হয়—তার আসল রূপ দূর করার জন্ত। কুটিয়াট্টমের সঙ্গীত যেমন ঘটনার সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ তেমনি আকর্ষণীয় এবং লোকগ্রাহ্য।

কুটিয়াট্টমে অভিনীত নাটকগুলি সবই প্রায় সংস্কৃত নাটক। একটি নাটকের একটি অংককে সম্পূর্ণ নাটকের আকারে বিস্তৃত রূপ দিয়ে অভিনয় করা হয় এই আঙ্গিকে। দীর্ঘ দিন ধ'রে প্রচলিত এক অভিনয়ের ঢঙে সেই ঘটনাকে সামান্য-রূপে বড় করে অভিনয় করার মধ্যেই এর সার্থকতা লিখিত। বাস্তবধর্মী রীতি এখানে একেবারেই অচল। শরীরের বিভিন্ন অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের কল্পনাশীল অথচ স্বপ্নধর্মী প্রয়োগের মাধ্যমে খুবই রুঢ় হয়ে পড়েছে এর অভিনয় রীতি। যথেষ্ট শব্দ-প্রয়োগ বা ব্যবহারের স্বাধীনতা মুখ্যপাত্রের নেই। তবে ঘটনার ব্যাখ্যা, মূদ্রার ব্যবহারে তার স্বাধীনতায় কোনো ব্যাঘাত সৃষ্টি করা হয় না—বরং এ ব্যাপারে তার স্বাধীন স্বজনশীল প্রচেষ্টাকে উৎসাহই যোগানো হয়। মূদ্রার সঙ্গে সঙ্গে মুখাভিব্যক্তি ও অঙ্গসঞ্চালনে সে খুবই পারদর্শী। তবে ঘটনাকে বোধগম্যরূপে উপস্থাপন করার জন্ত প্রয়োজনীয় শব্দ প্রয়োগের দায়িত্ব ন্যস্ত বিদূষকের ঘাড়ে। নায়কের বন্ধু হিসেবেই তার মঞ্চাগমন। ফলে নায়ককে বিভিন্ন সমস্যা সমাধানে সে যেমন পরামর্শ দেয়—তেমনি প্রয়োজনে তাকে খুবই স্বল্প মাত্রায় মাঝে মাঝে ব্যঙ্গ বিক্রপও করে। বিদূষক মূলতঃ ভাঁড়। স্থানীয় ভাষায় উল্টোপাল্টা কথা বলে সে তাই দর্শকদের আনন্দ দেয়। কাহিনীর অন্তর্ভুক্ত একটি চরিত্রে অভিনয় করতে করতে সে প্রায়ই সে চরিত্র থেকে নিজেকে সরিয়ে নেয় এবং দর্শকের সঙ্গে সরাসরি বার্তালাপে নিযুক্ত হয়। তার এই সমর্থকার কথাশাশী যে দর্শকদের আনন্দ দেয়—এ ব্যাপারে কোনো মতবৈধতা নেই। তবে নাটকীয় চরিত্র হিসেবে নিজেকে প্রতিপন্ন করে সে রসমণ্ডলীয় ভ্রম উৎপাদনেও সক্ষম হয়।

কুটিয়াট্টমের একটি অঙ্গঠানে বিদূষকের ভূমিকা খুবই ব্যাপক এবং গুরুত্বপূর্ণ। নায়ক বা অগ্র চরিত্রাভিনেতা যে সমস্ত শ্লোক আবৃত্তি করে বিদূষক সরল স্থানীয় ভাষায় তার ব্যাখ্যা করে দেয়। অগ্রাঙ্গ লোক-আঙ্গিকের বিদূষকের মত কুটিয়াট্টমের বিদূষকও দর্শকের একেবারে নিকটজন। আবার সবশেষে সংস্কৃত ভাষার ব্যবহার ক'রে নিজের গুরুমহত্তা ও সামাজিক প্রতিষ্ঠার স্বীকৃতি আদায় করতেও সক্ষম সে। শ্লোক আবৃত্তি করার পর অভিনেতা যখন মূদ্রা ও অগ্রাঙ্গ উপায়ে তার ব্যাখ্যা দিতে থাকে—বিদূষক তখন শ্লোকের সঙ্গে সঙ্গতিপূর্ণ

মালায়ালাম পণ্ডের প্রয়োগ করে। প্রয়োজনে অনেক সময় তার ব্যাখ্যাও করে। অর্থাৎ বিদূষক তার অকল্পনীয় দক্ষতায় দর্শক ও অভিনেতার মধ্যে পারস্পরিক সম্পর্ক স্থাপনে মধ্যস্থতা করে থাকে।

কুটিয়াট্টমের মূখ্য আকর্ষণ কিন্তু ঘটনায় নয়, ঘটনার (প্রায় ঘটনাই দর্শকদের জানা) উপস্থাপন রীতিতে। তবে ঘটনার উপস্থাপন অনেক বেশী পরিমানে মুদ্রা নির্ভর বলে—উপস্থাপন রীতির উৎকর্ষ যাচাই করার জন্য কুটিয়াট্টমের দর্শককে প্রচলিত মুদ্রার ব্যবহার সম্পর্কে ওয়াকিবহাল থাকতে হয়। নায়ক বা অর্থ অভিনেতা তার নির্দিষ্ট শ্লোকটি আবৃত্তি করে—আঙ্গিক, বাচিক, শাস্ত্রিক, আত্মা—এই চতুর্বিধ অভিনয়ের সাহায্যে তাকে বিশ্বাসযোগ্য ও আকর্ষণীয় ভাবে দর্শকের দৃষ্টিগ্রাহ্য করে তোলে। কোনো হস্ত বা মঞ্চোপকরণের সাহায্য ব্যতিরেকে অভিনেতা কেবলমাত্র শারীরিক অভিনয়ের মাধ্যমে স্বগীয় বৈভব বা পর্বতের উচ্চতা তার কল্পনার রঙে এমনভাবে স্পষ্ট করে তোলে যে বাস্তবধর্মী রীতিতে তা একেবারেই সম্ভব নয়।

কুটিয়াট্টমে অভিনীত সংস্কৃত নাটকগুলির মধ্যে ভাসের প্রতিমা নাটক, প্রতিজ্ঞা যোগন্ধরায়ণ, স্বপ্ন-বাসবদত্তা এবং সবিমারক, হর্ষের নাগনন্দ, শক্তি ভদ্রের আশ্চর্য চূড়ামণি, বোধায়ণের ভাগবদজ্জুর্কীয় এবং মহেন্দ্র-বিজয়ের মন্ত-বিলাস বিখ্যাত। আগেই বলা হয়েছে সংস্কৃত নাটকের একটি অঙ্ক যেন সম্পূর্ণ একটি নাটকের রূপ নেয় এর প্রদর্শনে ব্যাখ্যার অতি-আধিক্য হেতু। স্বভদ্রা ধনঞ্জয়মের প্রথম অঙ্ক অভিনয় করতে এগারো দিন লেগে যায়। এই অঙ্কে তিনটি মাত্র চরিত্র—অজুর্ন, স্বভদ্রা এবং কোড়িগ বা বিদূষক।

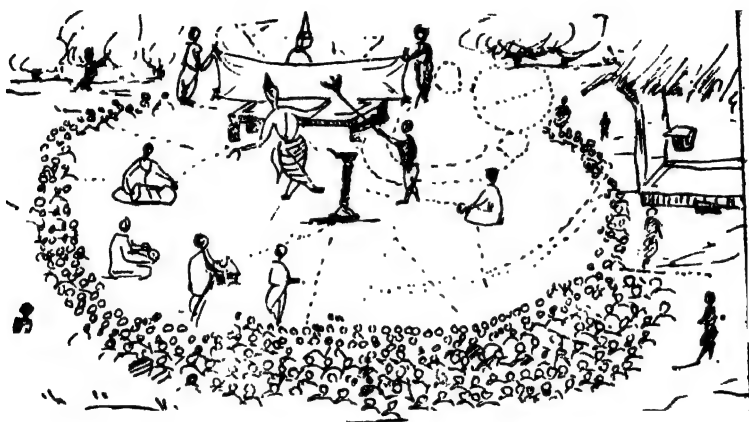
এগারো দিনের জন্য নির্দিষ্ট ক্রমটি নিম্নরূপ :

প্রথমদিন নায়কের মঞ্চাগমন। দ্বিতীয় দিন নায়কের পূর্ব জীবনের বা কাহিনীর বর্ণনা। তৃতীয় দিন নায়কের প্রবেশ থেকে বিদূষকের আগমনের মধ্যকার অংশ। চতুর্থ দিনে কোড়িগ বা বিদূষক আসে। তারপর চারদিন সে তার অতীত জীবনের বর্ণনা দেয়। নবম দিনে নায়ক ও বিদূষকের মিলিত অভিনয়। স্পষ্টই বোঝা যায় অষ্টম দিন অবধি মঞ্চে কেবলমাত্র একজন অভিনেতা অভিনয় করে চলে। দশম দিনে অজুর্ন ও স্বভদ্রার পারস্পরিক অমুরাগ এবং হঠাৎই অন্তর্ধান এবং স্বভদ্রার অন্তর্ধান-জনিত অজুর্নের বিষাদ দেখানো হয়। একাদশতম দিনে অজুর্ন বিলাপ করতে করতে প্রথমে অচেতন হয়ে পড়ে—পরে নিজেকে সামলে নিয়ে স্বভদ্রার অহুসঙ্কানে বেরিয়ে পড়ে।

এক এক দিনে একটি দৃশ্যের অভিনয় হয়। অভিনয় চলে প্রায় দু'কটা ঘাং। চতুর্থ থেকে অষ্টম—এই চারদিন মূলতঃ কোনো অভিনয় হয় না। এই চারদিন লাগাতার ভাবে চলে বিদূষকের ভাষণদান—তার অতীত জীবন সম্পর্কে। এই চারদিন কিন্তু দর্শকদের কাছে খুবই আকর্ষণীয়। কেননা আশ্চর্য্যের ফাকে

কাকে বিদ্বক এই সময় সমকালীন সমাজেরও আলোচনা করে। সমাজের নানাবিধ পতন, বিশেষ করে ব্রাহ্মণদের অনাচারই তার ব্যঙ্গ বিক্ষিপের মূল লক্ষ্য হয়ে ওঠে। এই সময় বিদ্বক—চতুর্বিধ পুরুষার্থের এক ভিন্ন ব্যাখ্যা প্রদান করে হাস্যাত্মক ভঙ্গিতে। তার মতে পুরুষার্থ হলো—ভোজন, বায়ুসেবা, বেশ্যা-বিনোদ এবং ছলনা।

চাক্কারীদের সতর্কতার কারণে অভিনয়ের এই ক্রম দীর্ঘদিন থেকেই অহুমত হয়ে আসছে অপরিবর্তিত ভাবে। যদিও মন্দিরনাট্যের আগের সেই মহত্ব আর নেই—তবুও কুটিয়াট্টমের স্বকীয় মহিমা এখনো অটুট।



## মুড়িয়েট্টু

কেরলের মন্দির নাট্য খুবই সমৃদ্ধ এবং প্রাচীন। আর মুড়িয়েট্টু ই বোধ হয় প্রাচীনতম মন্দির-নাট্য। সাধারণতঃ কালীমন্দিরের বিভিন্ন উৎসব অঙ্গষ্ঠানের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হিসেবে অঙ্গষ্ঠিত হ'লেও মুড়িয়েট্টু কিন্তু কেবল মাত্র মন্দির-চত্বরেই সীমাবদ্ধ থাকেনি। ভক্তজনের মানসিক পূরণার্থে তার বাড়িতে উৎসর্গীকৃত কোনো স্থানেও মুড়িয়েট্টুর অভিনয় হ'য়ে থাকে। বাড়ির সংলগ্ন এই পবিত্র স্থানটিকে বলা হয় কুরইয়াল।

মুড়িয়েট্টুর অভিনয়ের আগে স্থানীয় বৈশিষ্ট্য-মণ্ডিত এক ধর্মীয় উপাচার সম্পাদিত হ'য়ে থাকে। একে বলা হয় 'কলামেডুতু'। এক বিশেষ ধরনের পাতা ভুজিয়ে তা গুড়ো করে তৈরী সর্ব্ব, চালের গুড়ো দিয়ে তৈরী সাদা, ধানের তু'ষ পুড়িয়ে তা গুড়ো করে তৈরী কালো, হলুদ গুড়ো থেকে তৈরী হলুদ এবং হলুদ ও চালের গুড়োর সঙ্গে চুন মিশিয়ে তৈরী লাল রঙ দিয়ে নিয়ম মেনে বড় করে

## মুজিয়েট্

ভদ্রকালীর একটি মূর্তি সেই পবিত্র স্থানে অর্থাৎ কুরইয়ালার আঁকা হয়। ভদ্রকালীর চিত্রায়ণে প্রচলিত সব নিয়ম কঠোরভাবে মানা হয়। প্রচলিত এই রীতি পদ্ধতির সংরক্ষক হ'লো 'কুরগ্নু' সম্প্রদায়। কেবলমাত্র এই সম্প্রদায়ের লোকেরাই মুজিয়েট্ পরিবেশন করতে পারে।

প্রথমে কুরইয়ালার মধ্যভাগে পূব-পশ্চিম বরাবর একটি রেখা টানা হয়। রেখাটির পূব মাথায় ভদ্রকালীর মূখের আকৃতিটি চিহ্নিত ক'রে তার ঠিক নীচে আত্মশাসিতিক দূরষে স্থপাকারে ধান ও চাল রেখে ভদ্রকালীর স্তন দুটির অবস্থান নির্দিষ্ট ক'রে নেয়া হয়। ডানদিকের স্তনটি তৈরী হয় ধান দিয়ে আর চাল দিয়ে তৈরী হয় বাম দিকেরটি। ধানের ওপর ছোটানো হয় গুঁড়ো কালো রঙ আর সবুজ রঙের গুঁড়ো ফেলা হয় চালের ওপর। এরপর লাল আবীর দিয়ে উভয় স্তনই রঞ্জিত করা হয়। এরপর ভদ্রকালীর শরীরের অবশিষ্টাংশ পুখ্কাহপুখ্কাহ ভাবে আঁকা হয় রঙে ও রেখায়। ভদ্রকালী অষ্টভুজা। তাঁর ডানদিকের চারহাতে থাকে ঝণ্ডা, 'চক্র' কহুঝিল (ছারা) এবং ত্রিশূল আর বামদিকের হাত চারখানিতে থাকে পারীচা (চাল), তালফুটুম, দারিকেনের ছিন্নশৃংগ এবং ভট্টক (পেচা)। ভদ্রকালী সবুজবর্ণা। তাই তাঁর মুখ ও শরীরের অগ্রাঙ্গ অংশে দেয়া হয় সবুজ রঙ। তবে পোখাক ও অলঙ্কার অঙ্কিত হয় ওপরে উল্লিখিত সমস্ত রঙের স্ফুম বিস্তারে।

আঁকা শেষ হ'লে তেলের নটি জলস্ত প্রদীপ দিয়ে মাকে সাজানো হয়। একটিকে রাখা হয় মাথার ঠিক ওপরে অর্থাৎ পূর্ব দিকে। দু'টি দু'পাশের হাতের মধ্যে একটি ক'রে এবং ছয়টি মূর্তির সঙ্গে সমান্তরালভাবে মূর্তিটির দু'পাশের মাথা থেকে পা পর্যন্ত বিস্তৃত রেখায় তিনটি ক'রে। কলার পাতায় উৎসর্গীকৃত ধান, নারিকেল, স্থপারি, ফুল এবং আগরবাতির নৈবেদ্য সাজিয়ে পার্শ্বপ্রদীপের কাছেই রাখা হয়। এরপর আরম্ভ হয় পূজা—শঙ্খ ও বীকাম বাজিয়ে। একে বলা হয় কলামেপূজা। পূজার পর সম্পাদিত হয় তিরুভুজীচল। তিরুভুজীচল হলো একটি দণ্ডের মাথায় রাখা প্রদীপ মায়ের শরীরের ওপরদিয়ে নিয়ে তা দর্শকেদের বেড়ে ঘুরিয়ে আনা—অর্থাৎ দেবীর আশীর্বাদ সকলের নিকট পৌছে দেয়া। এই সময় গাওয়া হয় 'কলামেপাট্'। কলামেপাট্ হ'লো দেবীর আরতিতে তাঁর শরীরের প্রতিটি অঙ্গের বর্ণনা দেয়া। কলামেপাটের আবার দু'টি ভাগ। পায়ের দিক থেকে মাথা অবধি অঙ্গের বর্ণনামূলক গানের অংশটি হ'লো 'পদাদিকেশম' আর এর ঠিক বিপরীত পর্ধায় হলো কেশাদিপদম্। এর পরের অংশটি হলো ভালপোলি। ভালপোলিতে মেয়েরা খালায় করে নৈবেদ্য সাজিয়ে ভদ্রকালীর আত্মাকে স্বাগত জানিয়ে প্রবেশ পথে সার বেঁধে দাঁড়ায়। তখন 'তাইদামপাকম্' নামক সঙ্গীত সহযোগে শোভা যাত্রা ক'রে নলবিশিষ্ট ব্রোঞ্জেরপাত্র—জলপাত্র 'কিণ্ডীতে (কমণ্ডলুতে) ক'রে ভদ্রকালীর আত্মা বয়ে আনা হয়। কিণ্ডীটাকে



রাখা হয় চিত্রিত ভদ্রকালীর ঠিক পায়ের কাছে। সঙ্গে সঙ্গেই শেষ হয় কলামেডুতুর। আসলে কলামেডুতুর সাহায্যে ক্ষেত্রটিকে পবিত্র করে নেয়া হয়। এরপর আবাহন করা হয় ভদ্রকালীর, মুভিয়েট্টুর অভিনয়কালে রক্তস্বলে উপস্থিত থাকার ক্ষেত্রে। ভদ্রকালীর সপ্ত উপস্থিতিতে মুভিয়েট্টু দেখার জন্ম দর্শককে প্রস্তুত রাখার দিক থেকে কলামেডুতুর এই বিচিত্র ঘটনা খুবই কার্যকরী।

এরপর শুরু হয় কলামেডিকেল—অর্থাৎ ভদ্রকালীর চিত্রটি মুছে ফেলার প্রক্রিয়া। নারিকেলের মুছি অথবা ছোবড়া দিয়ে এই নিখুঁত অথচ বিরাট চিত্রটি মুছে ফেলা হয়। এই মোছারও এক বিশেষ নিয়ম আছে। আর বেশ অন্ধার সঙ্গেই তা মেনে চলা হয়। প্রথমে মোছা হয় ডান পা, বাঁ-পা মোছা হয় তারপরে। এইভাবে ডান দিক থেকে শুরু করে মুছতে মুছতে ক্রমেই ওপরে ওঠা হয়। মাথার মুখখানি মোছা হয় কিন্তু হাত দিয়ে। মুভিয়েট্টুতে কালীর সংহার মূর্তিতে দর্শক যাতে মুহূর্তের তরেও একথা বিশ্বাস না হয় যে ভদ্রকালীই বিশ্বজননী—অবোধ সন্তানের প্রতিপালনে তিনি সবদাই উদগ্রীব সে দিকে লক্ষ্য রাখা হয়। আর সেই কারণেই তাঁর স্তনদুটিকে অক্ষত অবস্থায় রেখে দেয়া হয়।

কলামে-মাসিকেলের পর সুদৃশ্য একটি দণ্ডের ওপর প্রদীপ জ্বালিয়ে সেটিকে রাখা হয় অভিনয় ক্ষেত্রের ঠিক মধ্যস্থলে। মুভিয়েট্টুর অভিনয়ে আলো যোগানোর প্রধান দায়িত্ব এই কেন্দ্র-প্রদীপটির। জলন্ত প্রদীপটিকে তাঁর যথাস্থানে রাখার সঙ্গে সঙ্গেই নাটকের শুভারম্ভ ঘোষণার উদ্দেশ্যেই সন্মিলিতভাবে বেজে ওঠে শঙ্খ, চেঁচা, বাঁকাম এবং ইলাতালম্। নাট্যকারস্বত্বের ঠিক পূর্বেই সন্মিলিত যন্ত্রের এই একতান বাজনা কে বলা হয় কেলিকোট্টু।

কেলিকোট্টুর ঠিক পরেই কেন্দ্রপ্রদীপটির পেছনে দু'জন লোক একখানি পর্দা ধরে দাঁড়িয়ে গেলে দর্শক বুঝতে পারে যে নাটক শুরু হয়ে গেল। সঙ্গে সঙ্গেই যন্ত্রী গায়ে ওঠে আবাহন-সঙ্গীত। আর সেই সঙ্গীতের তালে তালে পা ফেলে পর্দার দুই পাশ দিয়ে আবির্ভূত হন নারদ ও শিব। সঙ্গীতের তালে তালে তাঁরা একখানি দ্বৈতনৃত্য পরিবেশন করেন। আবাহন সঙ্গীতে বর্ণিত হ'য়ে চলে মঞ্চ-রাজ্য ও তাঁর আত্মশক্তি ক্রিয়াদি—জল ছিটিয়ে জায়গাটি পবিত্র করা হ'য়েছে, এক পাত্র ধানও উৎসর্গ করা হ'য়েছে—ইত্যাদিও এই সঙ্গীতের অন্তর্ভুক্ত থাকে। মঞ্চসজ্জার বর্ণনা শেষে নাটকের সাফল্য কামনা করে গণপতির বন্দনা করা হয়। এরপর নাট্যঘটনার সংক্ষিপ্ত বর্ণনা দিয়ে শুরু করা হয় অভিনয় বা মূল অচঠান।

কানে তালা লাগানো সঙ্গীত এবং দৃষ্টিস্থির করা পুষ্পবৃষ্টির মাধ্যমে আবির্ভূত হন শিব। পর্দার পেছনে রাখা একখানি টুলের ওপর দাঁড়িয়ে পর্দার আড়াল থেকে শুধু নিজের মস্তকখানিই তিনি দর্শক সমক্ষে প্রকাশ করে থাকেন। এরপর টুল থেকে নারদকে সঙ্গে নিয়ে পর্দার বাম দিক থেকে মঞ্চাবতরণ করেন এবং কেন্দ্রীয় প্রদীপটি প্রদক্ষিণ করে ডান দিক দিয়ে পর্দার পেছনে চলে যান।

তখন টুলের ওপর দণ্ডায়মান শিবের শরীরের উজ্জ্বল আবার দৃষ্টি পৌঁচর হ'তে থাকে। শিবের গিরিশঙ্ক এবং অহুচর নান্দীর প্রতিরূতি এই পর্দাখানিতে আঁকা থাকে। এই সময়ে নারদ থাকেন পর্দার সম্মুখে। কৌতুক অভিনয়ের সাহায্যে দর্শককে আনন্দ দিতে নিতে তিনি শিবকে লেখা দর্শকের আবেদন-পত্রটি পেশ করার জগ্ন মঞ্চ পরিক্রমণ করতে থাকেন। শিব সমক্ষে অভিনয় মাধ্যমে দারিকেনের তাবৎ বিধ্বংসী ক্রিয়াকলাপের বর্ণনা দেন তিনি। দারিকেন স্নেহ সজ্ঞাসে মর্ত্যবাসী দারুণভাবেই উদ্ভিগ এবং বিচলিত। তাই শিবকে অহরোধ করেন দারিকেনকে সংহার করা'ব জগ্ন। অহরোধে সাড়া দিয়ে শিব নারদের সঙ্গেই মঞ্চ ত্যাগ করেন।

এবারে পর্দার আড়াল থেকে মঞ্চাবতরণ ঘটে মৃতিমান বিভীষিকার—স্বয়ং দারিকেনের। সে এবারে প্রলয়-নৃত্য নেচে চলে—মহোজ্ঞাসে। পর্দার পেছন থেকে তার ভয় জাগানো চেহারার আত্ম প্রকাশ ঘটে পরপর তিনবার। তার বীভৎস মুখে আলো ফেলার উদ্দেশ্যে জলন্ত একটি মশাল উঁচু ক'রে দরা হ'লে এক ঝটকায় পর্দাখানিকে সরিয়ে নেয়া হয়। মশালচী এবং বাদকেরা ছুটে গিয়ে তার চারপাশে ভিড় করে। দারিকেনকে দেখে ভীতিবিহ্বল তাবা ক্রত ফিরে আসে দর্শকদের মধ্যে। আত্মগোপনের ঐকান্তিক ইচ্ছায়। সমবেত দর্শকমণ্ডলীও তখন ভীত সন্ত্রস্ত। আর দারিকেন তখন মশালচী ও বাদকদের পশ্চাৎদিক ক'রে শেষে দর্শক আসন পেড়ে প্রলয় নাচন নেচে চলে। দারিকেন যে পৃথিবীকে ধ্বংস করতে চলেছে তা প্রত্যক্ষীভূত করার উদ্দেশ্যে এই সময় জলন্ত মশাল নিক্ষেপ করা হয় তেলিপোড়ি বা ধুনো। আর এতে ক'রে মশালের শিখা লক'কিয়ে ওঠে। বিজয়গর্বে দারিকেন এবার রঙ্গস্থলে ফিরে যায় এবং পোষাকের অঙ্গুলাল থেকে তু'খানা ছোরা বের ক'রে মহাক্রোধে দ্বিগুণ বেগে নাচতে শুরু ক'রে দেয়। তারপরে কেন্দ্রপ্রদীপের উদ্দেশ্যে প্রণাম জানিয়ে শঙ্কাভরে পুষ্পাঞ্জলি দেয়। এঁরপে শক্তি ও আত্মবিশ্বাস অর্জন ক'রে সে পুনরায় টুলটির ওপরে গিয়ে দাঁড়ায় এবং সকলকেই হৃদয়ে আহ্বান জানিয়ে হুকার ছাড়ে—একে একে চারদিকে ফিরে। যন্ত্রীদের মধ্য থেকে একজন সে হুকার প্রতিধ্বনিত ক'রে আর বাকিরা তার ধুয়ো টানে—হু-উ-ঈ-ই।

ভদ্রকালী তখন পর্দার পেছন থেকে সে হুকারের জবাব দেন। কিছুক্ষণ ধরে কালী ও দারিকেনের মধ্যে চলে বাকযুদ্ধ। কোরাস এই সময় কালীর সংলাপের ধুয়োটানে—এই-ই-.....এই-.....ই। উভয়েই তখন প্রলয়ঙ্করী নৃত্য নাচতে থাকে—উদ্দাম বাজনার তালে তালে। কালীর হাতে চম্‌কায় খড়্গ আর দারিকেনের হাতে ঘোরে ছোরা। এই সময়ে কালী থাকেন পর্দার সম্মুখে। এক সময়ে পর্দাখানিকে হঠাতই সরিয়ে নেয়া হয়। মুখোমুখি হয় পরস্পর বিরোধী দুই শক্তি—একজন বিনষ্টির অপরজন সৃষ্টির; একজন সংহারের—অপরজন

প্রতিপালনের। নাচের তালে তালে এগিয়ে শেছিয়ে ভয়কর ভঙ্গিতে তারা একে অপরকে আঘাত করার চেষ্টা করতে থাকে। একসময়ে পর্দাখানিকে আবার তুলে ধরা হয়। দারিকেন তখন পর্দার আড়ালে অগম্য হয়।

এবারে কালী টুলের ওপর উঠে দাঁড়ালে দীর্ঘ দৃষ্টি জলন্ত মশাল তাঁর মুখের সম্মুখে ধরা হয়। কালী তখন পরিবেশন করেন তিরানোঙ্ক। তারপর তিনি পর্দা সরিয়ে দর্শক সমক্ষে এসে দাঁড়ান। দর্শকদের বরাভ্য প্রদান করতে মশালটা ও বাদকদের সঙ্গে নিয়ে তিনি দর্শকদের মধ্যেই চলে আসেন। এই সময়ও মঞ্চ এবং কালীর মধ্যে একখানি পর্দা তুলে ধরা হয়। কালী তখন চন্দ্র সহযোগে মঞ্চের বর্ণনা দেন। এবারে পর্দাখানিকে সরিয়ে নিলে কালী প্রলয়নাচন নাচতে নাচতে মঞ্চের দিকে অগ্রসর হন এবং পাহাড়, পর্বত, উপত্যকা ও মালভূমি অতিক্রম করার অভিনয় করেন। অভিনয় শেষে একখানি টুলের ওপর বসে তিনি চুল আঁচড়িয়ে নেন। তারপরে প্রথমে মধ্যপ্রদীপটির ও পরে চারদিকের চার দেবতার উদ্দেশ্যে পুষ্প অর্পন করেন এবং গভীর ধ্যানে নিমগ্ন হন। ধ্যান ভাঙলে তাঁর খড়্গখানি বেশ ক'রে ধার দিয়ে লাফ মেরে উঠে পড়েন এবং প্রলয় নাচন নাচতে নাচতে একে একে মঞ্চের চার দিকে গিয়ে দারিকেনকে মরণ-যুদ্ধে আহ্বান করেন। এই সময়েও তাঁর পেছনে একখানি পর্দা তুলে ধরা হয়। এই পর্দার পেছন দিক থেকে একজন যন্ত্রী দারিকেনের হ'য়ে তারস্বরে চীৎকার করতে থাকে। এক সময়ে হঠাতই পর্দাখানিকে সরিয়ে নেয়া হয় কিন্তু কালী কাউকেই দেখতে না পেয়ে পুনরায় টুলটিতে গিয়ে বসে পড়েন। কেরলের প্রচলিত যোদ্ধাবেশে এই সময়ে মঞ্চে আসেন কৈম্পত নায়ার বা কৈম্পতর। ইনি কালীর স্থানীয় প্রতিনিধি কিংবা অভিভাবক। তাঁর এক হাতে থাকে ঢাল, অন্য হাতে তরবারি। যন্ত্রী ও গায়কদের সঙ্গে তিনি হস্ত-রসাত্মক সব সংলাপের অবতারণা করেন। শেষে গণপতির উদ্দেশ্যে একখানি প্রার্থনা সঙ্গীত পরিবেশন করেন। কৈম্পতরের মঞ্চপ্রবেশের সঙ্গে সঙ্গেই মুড়িয়েটু বিষয়গতভাবে অনৌকিক জগত থেকে মাটির পৃথিবীতে মেমে আসে এবং কেরলের সামাজিক তাৎপর্যে মণ্ডিত হ'য়ে ওঠে।

এক সঙ্গে এই সময় সমস্ত মশাল ও প্রদীপ জ্বলে ওঠে। ঢোলক বাজিয়েরা দর্শকদের মধ্যে ছুটে যায় কালীর অহচর কুলীকে আনার জন্তে। কুলী সেখানে গাছের একখানি ডাল হাতে দাঁড়িয়ে থাকে। সে এসে প্রথমেই কালীকে সাষ্টাঙ্গে প্রণাম করে। এই সময় কালী ও কুলীর পেছনে একখানি পর্দা তুলে ধরা হয়। পর্দার পেছনে এসে দাঁড়ায় দারিকেন ও তার সহচর দানবেন্দ্রন। ঢোলের বাজনা এই সময়ে তুঙ্গে পৌঁছায়। পর্দাখানিকে হঠাতই সরিয়ে নেয়া হ'লে বিবদমান দুই পক্ষ মুখোমুখি হয় এবং একে অপরকে আক্রমণ করতে করতে তারা দর্শকদের মধ্যে চলে আসে। যুদ্ধ চলে থাকে পর্যায়ক্রমে দর্শকদের মধ্যে ও মঞ্চে। ভীষণ

যুদ্ধ এক সময়ে হু'পকাই ক্রান্ত হ'য়ে পড়ে। কালী ও দারিকেন তখন শক্তি-সকরের জন্তে ধ্যানে বসে। কিছুক্ষণ পর তারা আবার ঝাঁপিয়ে পড়ে মরণযুদ্ধে। হঠাতই কালী দারিকেনের ভীষণ আঘাতে মুর্ছিতা হ'য়ে ভূতলশায়ী হন। কিছুক্ষণের জন্তে খেমে যায় সমস্ত বাস্তবত্ব। বিবাদেদর ছায়া নেমে আসে সর্বত্র। কৈম্পতরু ও কুলী কালীর বিশাল শিরস্ত্রাণ খুলে তাঁর গিঠের পেশী ঠিক করে দেয়। সামান্য সেবা ও প্রহার পুণরায় শিরস্ত্রাণটি পরিণে দেয়া হ'লে কালী মহাক্রোধে লাফিয়ে ওঠেন। কৈম্পতরু ও কুলীর সহযোগিতায় ভদ্রকালী দারিকেন ও তাঁর সহযোগী দানবেত্তনকে ভীষণভাবে আক্রমণ করেন। দারিকেনও কিছু কমে যায় না। ফলে মহাযুদ্ধ বাধে। রক্তক্ষয় হ'য়ে ওঠে কুরুক্ষেত্র। কেন্দ্রপ্রদীপটি ঘিরে তখন ভয়াল আঘাত প্রত্যঘাত চলতে থাকে। এক সময় কালী এক ঝটকায় দারিকেনকে ঠেলে পদার পেছনে নিয়ে যান এবং ত্বরিতে অস্ত্র দিক থেকে বেরিয়ে আসেন দারিকেনের শিরস্ত্রাণ হাতে করে।

বসন্তের মহামারী এবং শত্রুর আক্রমণ রোধ করার জন্তে এবং ধনসম্পদ বৃদ্ধির কামনাতেই সাধারণতঃ মুড়িয়েট্ পরিবেশিত হয়। রক্তক্ষয়ের প্রদ'পের ঘোঁরা জীবাণুনাশক। ফলে মুড়িয়েট্‌র অভিনয়কালে বসন্ত রোগ না হবার যে ধারণা তা অব্যাহত বৈজ্ঞানিক।

হত্যার এই চমকপ্রদ নাট্যকৌশল একমাত্র মুড়িয়েট্‌তেই উপলব্ধ হয়। কালী এবার শিরস্ত্রাণটি শিবের পায়ে অর্পণ ক'রে কমণ্ডল, নারকেল, তরবারি, প্রদীপ প্রভৃতি আত্মস্থানিক উপকরণ একখানি টুলের ওপর রেখে পুজোয় বসেন। এই সময়ে কেন্দ্র-প্রদীপটির উদ্দেশ্যে নিবেদিত হয় পুষ্পার্ঘ্য। এবারে কালী একটি জলন্ত প্রদীপ হাতে নিয়ে মঞ্চের উদ্দেশ্যে পুষ্পাঞ্জলি অর্পণ করেন। সবশেষে মাথার ওপর দ্বিগে নিয়ে ঘাওয়া হয় এই প্রদীপটি। মায়ের আশীর্বাদে দর্শক-সাধারণ ধস্ত হয়। শেষ হয় অচুষ্ঠান।

## কৃষ্ণাট্টম

মুড়িয়েট্, কুটিয়াট্টমের মত কৃষ্ণাট্টমও কেরলের অস্ত্র এক নাট্যপ্রকার। কৃষ্ণাট্টমের প্রবক্তা বা প্রচারক কোজাকোড় বা কালীকটের রাজা মানবেদন। মানবেদন ছিলেন সপ্তদশ শতাব্দীর কেরলের এক বিদগ্ধ কবি এবং নিষ্ঠাবান কৃষ্ণ-ভক্ত ও সংস্কৃতি-প্রেমী রাজা। তিনি একরাতে স্বপ্ন দেখলেন—বালক শ্রীকৃষ্ণ গুরুবায়ুরের মন্দির-প্রাঙ্গণে খেলা করছেন। আপনি ইষ্ট দেবতাকে দেখে রাজা আনন্দে আত্মহারা হ'য়ে তাঁকে আলিঙ্গন করতে যান। বালককৃষ্ণ রাজাকে এই ভাবে তাঁর দিকে ছুটে আসতে দেখে অস্বস্থিত হন এবং রেখে যান তাঁর মাথায় শোভিত স্কন্ধ শঙ্খের পালক। এই স্বপ্নের দ্বারা প্রভাবিত হ'য়ে রাজা লিখে ফেললেন তাঁর বিখ্যাত রচনা “কৃষ্ণগীতি”। কৃষ্ণের প্রতি রাজার আত্মরিক

ভক্তিবাবনার অভিব্যক্তি এই গীতি-কাব্যখানিই কেবলে কৃষ্ণাট্টম বা কৃষ্ণ-নাট্টমের প্রচার ও প্রসারের উৎস হয়ে ওঠে।

রাজা কেবলমাত্র কৃষ্ণগীতি লিখেই সমুদ্রৈ থাকতে পারলেন না। কৃষ্ণর জীবন কৃতান্ত অভিনয় করার জগা তিনি গাথক এবং অভিনেতাদের আনিয়ে একটি দল গড়ে তুললেন। তিনি স্বয়ং তাদের প্রশিক্ষিত করে তুললেন এবং প্রসাদন, বেশভূষা, মুগোশ ও অগাণ্ড অভিনয় উপকরণে ব্যয়স্থা করলেন। শ্রীকৃষ্ণের চরিত্র-ভিনেতার জগা তিনি এক বিশেষ মুদ্রা তৈরি করলেন। মাঝে সেই মুদ্রা সংযোজিত হ'লো সেই ময়ূর-পেখম—যা তিনি গুরুদ্বায়ের মন্দির—প্রাঙ্গণে বসিয়ে পেয়েছিলেন। এইভাবে কৃষ্ণচরিত্র অভিনয়ের সমস্ত ব্যয়স্থা করে রাজা স্বয়ং উপস্থিত থেকে গুরুদ্বায়ের সেই পবিত্র প্রাঙ্গণে কৃষ্ণাট্টমের অভিনয় করলেন। সেখান থেকেই কৃষ্ণাট্টম গুরুদ্বায়ের মন্দিরের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট হয়ে বটল।

সেই সময় থেকে অর্থাৎ ১৬৭৫ খ্রীষ্টাব্দ থেকে ( এই বছরে মানবেদনের পিতৃব্য মহাদিক্রম সম্পূর্ণ নিঃশত হন এবং মানবেদন রাজা হন ) কালীকটের কৃষ্ণভক্তেরা কুরুদ্বায় মন্দিরে প্রতি বছরই কৃষ্ণাট্টমের অভিনয় দেখে আসছে। কালীকটের কৃষ্ণভক্তদের আস্থাদিক বিশ্বাস—যাবা কৃষ্ণাট্টমের অভিনয় দেখে তারা স্বয়ং শ্রীকৃষ্ণের রূপাধর হয়। কৃষ্ণাট্টমের কয়েকটি অঙ্গ সমবেত দর্শকমণ্ডীর প্রার্থনামত শ্রীকৃষ্ণকে পদন্ত উপহার বা অঞ্জলি-স্বরূপে প্রস্তুত করা হয়; যেমন—নিঃসন্তান দম্পতি মানসিক কবে সম্ভান হলে তারা অবতারম্ এর অভিনয় করাবে, মেয়ের বিয়ে চলে করাবে স্বয়ং আর কোনো বিশেষ কাজে সফল হ'লে করাবে বাণবধম্।

বিস্ময়গত ভাবে কৃষ্ণাট্টম তথা রাজা মানবেদনের কৃষ্ণগীতির মূল উৎস যদিও শ্রীমদ্ভাগবদগীতা, তবুও এতে জয়দেবের গীতগোবিন্দের প্রভাবও বড় সামান্য নয়। মানবেদনের পূর্ববর্তী কালে প্রচলিত কেরলের এক প্রাচীন নৃত্যনাট্য অষ্টপদী আট্টম তথা সপ্তদশ শতাব্দীতে রচিত নারায়ণ ভট্টের নারায়ণাম্-এর প্রভাবও কৃষ্ণাট্টমে লক্ষ্য করা যায়। আর চতুর্বিধ অভিনয়ের দিক থেকে কৃষ্ণাট্টম যে দুটি আট্টমের কাছেই ঋণী—এবিয়য়ে কোনোই সন্দেহ নেই।

বিগ্ৰহাঙ্গিত দিক থেকে কৃষ্ণাট্টমের কাহিনী আটটি ভাগে বিভক্ত। প্রত্যেকটি ভাগ অভিনীত হয় এক দিনে। প্রদর্শনের ক্রমানুসারে ভাগগুলি হল—অবতারম্, কালীয় মর্দনম্, রাসক্ৰীড়া, কংসবধম্, বাণযুক্ দ্বিবিদ-বধম্ এবং স্বর্গারোহনম্। প্রচলিত বিশ্বাস অনুসারে স্বর্গারোহনম্ দিয়ে প্রদর্শনী শেষ করা উচিত নয়। এই কারণে অষ্টম দিনে স্বর্গারোহনমের অভিনয় হ'য়ে যাওয়ার পর নবম দিনে আগার অবতারম্ এর অভিনয় করা হয়। ফলে একটি ভাগ একদিনে অভিনীত হওয়া সত্ত্বেও আটটি ভাগে বিভক্ত কৃষ্ণাট্টমের অভিনয়ের জগা মোট নয় দিন সময় লাগে। নবম দিনে অবতারমের পুনঃপ্রদর্শন মূলতঃ কৃষ্ণাট্টমের প্রবর্তক রাজা

মানবেদনের মৃত আত্মার প্রতি অকালি জ্ঞানেরই নামান্তর বিশেষ। ফলে এই অবতারম্-এর অভিনয় করা হয় মানবেদনের সমাধির সম্বন্ধে। মানবেদনের সমাধি গুরুবায়ুরের মন্দিরেরই অনতিদূরে রাজগ্রন্থাদেয় অভ্যন্তরে। কৃষ্ণাট্টমের অভিনেতারা কেবলমাত্র এই নবম দিনেই দক্ষিণমূখী হ'য়ে অভিনয় করে।

কৃষ্ণাট্টমের অভিনয় হয় মালায়ালাম নববর্ষের শুরুতে, বিজয়াদশমীর উৎসবে। প্রথমদিকে অভিনয় হ'তো মন্দিরের পূর্বদ্বারের কাছে, তবে আজকাল হয় উত্তরদ্বারের সম্মুখটে। অভিনয় ক্ষেত্রের এই পরিবর্তনের পশ্চাতেও একটি কাহিনী প্রচলিত আছে। কাহিনীটি হ'লো—একবার প্রসিদ্ধ কৃষ্ণভক্ত সন্ত হবি বিশ্বমঙ্গল গুরুবায়ুরের মন্দির দর্শনে আসেন। ঐ সময় মন্দিরে কৃষ্ণাট্টমের অভিনয় হচ্ছিল। কিন্তু বিশ্বমঙ্গল দেখলেন ভগবান শ্রীকৃষ্ণ ঐ সময়ে মন্দিরের গর্ভগৃহে অহুপস্থিত। বিশ্বমঙ্গল এতে বিস্মিত হলেন। তাঁর বিশ্বাস আরো বেড়ে গেল যখন তিনি দেখলেন কৃষ্ণ মন্দির ছেড়ে গোপীদেবীর নিয়ে (রাস) লীলা করছেন। বিশ্বম্ভাবিত্ত্বত বিশ্বমঙ্গল স্বয়ং শ্রীকৃষ্ণকে এর কারণ জিজ্ঞাসা করলে শ্রীকৃষ্ণ বলেন—“আমার প্রিয় রাসলীলা হচ্ছে এখানে, এমন সময় আমি কি ক'রে মন্দিরে থাকবো।”

তখন বিশ্বমঙ্গলেরই পরামর্শক্রমে কৃষ্ণাট্টমের অভিনয় ক্ষেত্র পরিবর্তিত হয়। এই কাহিনীর পেছনে সম্ভবতঃ এই তত্ত্ব জিহ্মানীল যে অভিনয় চলাকালেও যেন ভক্ত, দর্শক এবং অভিনেতা ভগবান শ্রীকৃষ্ণের অবাধ-দর্শন লাভে সমর্থ হয়।

গুরুবায়ুর মন্দিরের তিনটি প্রবেশদ্বার। পূর্বদ্বার গোপূরম দিয়ে প্রবেশ করলে দেখা যাবে বিশাল এক প্রাঙ্গণ। আর প্রাঙ্গণ-প্রান্তের দেয়ালে বড় বড় সব ঘর। ভাগবতপাঠ তথা অন্যান্য উৎসবে এই অঞ্চলটি ব্যবহৃত হয়। শ্রীকোবিল বা ভাগবত গীঠের পেছনে আছে ব্রাহ্মণদের ভোজনশালা।

শ্রীকোবিলের চারদিকে কাঠের একটি বেড়া দেয়া আছে। একে বলা হয় চুট্টমলম। এই বেড়ার গায়ে লাগানো আছে পেতলের অসংখ্য প্রদীপ, যেগুলি বিভিন্ন উৎসবে জ্বালানো হয়। প্রধান প্রবেশদ্বার বা গোপূরম শ্রীকোবিলম্-এর পূর্ব দিকে। গোপূরমে তথা উত্তর প্রবেশদ্বারে বড় বড় ছটি উন্মুক্ত মণ্ডপ আছে। চারটি বেশ উঁচু স্তম্ভের ওপর মণ্ডপ ছটি নির্মিত। মণ্ডপ ছটিকে বলা হয় নটপুর। উত্তর নটপুরেই আজকাল কৃষ্ণাট্টম অভিনীত হয়। শ্রীকৃষ্ণের মূর্তির অঙ্কনপে অভিনেতাও অভিনয় করে পূর্বাভিমুখী হ'য়ে। মণ্ডপের চারদিক ঘিরে বসে দর্শক। অভিনেতাদের অঙ্গরাগ, অঙ্গসজ্জার সজ্জা ব্যবহৃত হয় ভোজনশালার রান্নাঘরের উপরকার বিশাল কক্ষটি। এটিই কৃষ্ণাট্টমের নেপথ্যগৃহ। সাজসজ্জা হ'য়ে গেলে দর্শকদের মধ্য দিয়েই অভিনেতারা রক্তস্থলে গিয়ে উপস্থিত হয়। নেপথ্যগৃহ থেকে অভিনয় স্থলে যাওয়ার জন্তে আরগা ছেড়ে দিয়ে বসে দর্শকবৃন্দ। ভীড় বেশী হ'লে অবশ্য এই রাস্তাটি আর থাকে না। তখন অভিনেতাদের বেশ কষ্ট ক'রে

দর্শকদের মধ্য দিয়ে অভিনয় ক্ষেত্রে গিয়ে পৌঁছাতে হয়। অভিনয় শেষ হ'লে দর্শক-দের মধ্যকার এই রাস্তাটি দিয়েই অভিনেতার। ফিরে যায়।

মন্দিরের যেকোনো অংশে সজ্জিত বা কেলি দিয়ে কৃষ্ণাট্টমের অভিনয়ের সূত্রপাত করা হয়। এই সজ্জিতাহুঠানের পর প্রদীপ জালিয়ে রঙ্গপূজা আরম্ভ হয়। এই রঙ্গপূজাকে বলা হয় অরঙ্গুকেলি। অরঙ্গুকেলির পর রঙ্গমঞ্চে আসা হয় তিরশিলা বা পটী। এই পটীর আড়ালে থেকে মঞ্চে আসে চারজন গোপী। গণপতি ও অমৃতানন্দ দেবতাদের উদ্দেশ্যে গাওয়া মঙ্গল-গীতের সঙ্গে তারা নৃত্য করে। এই নৃত্যকে বলা হয় তোড়াম।

এই মঙ্গলগীতের সঙ্গত করে যুদ্ধ। মাঝে মধ্যে শব্দও বাজে। মঙ্গলগীত সমাপ্ত হ'তে না হ'তেই মঞ্চে আসে সে দিনের স্রষ্টা নির্দিষ্ট অভিনয়ে অংশের প্রধান চরিত্র। প্রধান চরিত্রের এই মঞ্চপ্রবেশকে বলা হয় পুঙ্গাড। প্রধান চরিত্রের দুইপাশে ময়ূরের পেখম দিয়ে তৈরী বড় বড় দুটি গোলাকার বস্তু ধরে রাখা হয়, বস্তুদুটির বহু বিচিত্র বর্ণের ছটা চরিত্রটির দেবত্বের আভাস দেয়। গোলাকার এই বস্তু দুটিকে বলা হয় আলভট। গোলাকার বস্তু দুটি মধ্যে নিয়ে আসার পরপরই সজ্জিত সঘন এবং তীব্র হয়ে ওঠে। সরিয়ে নেয়া হয় তিরশিলা বা পটী। আরম্ভ হয় অভিনয়। একটি দৃশ্য শেষ হ'লে দুটি লোক দুইপ্রান্তে ধ'রে আবার তিরশিলা নিয়ে রঙ্গক্ষেত্রে দাঁড়িয়ে পড়ে। কৃষ্ণাট্টমে এই পটীর পেছন থেকে অমৃতানন্দ পাত্রেরও মঞ্চপ্রবেশ ঘটে। এই পটীর সাহায্যে আসনস্থ অথবা শয়নস্থ অবস্থাতেও কোনো চরিত্রকে মঞ্চে নিয়ে আসা সম্ভব হয়। বাইহোক, পটীরই সাহায্যে কৃষ্ণাট্টমের সকল চরিত্রের মঞ্চপ্রবেশ ঘটে।

চরিত্রের মঞ্চপ্রবেশ বা মঞ্চপ্রকাশ ঘটে মঙ্গলম-এর তালে তালে। গোপ পাত্রের মঞ্চপ্রবেশ খুব গুরুত্বপূর্ণ নয় ব'লে যে কেউই প্রায় এই সময় মঙ্গলম বাজাতে পারে। তবে প্রধান কোনো চরিত্রের মঞ্চপ্রবেশ সিদ্ধহস্তের মঙ্গলম-বাদন ব্যতিরেকে অসম্ভব।

কৃষ্ণাট্টম মূলতঃ নৃত্তপ্রধান, কুটিয়াট্টম সূক্ষ্ম অভিনয় প্রধান কিন্তু কথাকলিতে নৃত্ত ও অভিনয়ের গুরুত্ব প্রায় সমান। কৃষ্ণাট্টমে অভিনেতার পেছনে ব'লে গায়ক সংস্কৃত ভাষায় কাহিনীর বর্ণনা দিয়ে চলে তার স্থলনিত কণ্ঠের গানে। আর অভিনেতা হস্তাভিনয়, মুখাভিনয় এবং নৃত্তায়িত পদবিক্ষেপে তাকে অভিব্যক্ত ক'রে চলে। তবে কুটিয়াট্টম বা কথাকলিতে হস্তাভিনয়ের তথ্য মুখাভিনয়ের যে সূক্ষ্মতা এবং বৈচিত্র্য লক্ষ্য করা যায়, কৃষ্ণাট্টমে তা একেবারেই অল্পপলঙ্ক। কুটিয়াট্টম বা কথাকলিতে কেবলমাত্র প্রত্যেক শব্দের জন্তেই নয়, প্রত্যয়, কাল, বচন ও লিঙ্গানুসারেও অভিনয়-মুদ্রার ব্যবহার বা প্রয়োগ হ'য়ে থাকে। আর কৃষ্ণাট্টমে কেবলমাত্র একটি বাক্যকেই (বিবিধ সব) হস্তমুদ্রা তথা অভিনয়ের সাহায্যে অভিব্যক্ত করা হয়। ফলে কৃষ্ণাট্টমের অভিনয় নৃত্ত অথবা নৃত্য নির্ভর

হ'য়ে পড়ে। তবে চমৎকার নৃত্তের কিছু নিদর্শনও লক্ষ্য করা যায়। এগুলির মধ্যে রাসক্ৰীড়ার অন্তর্গত রাসনৃত্ত, অবতারমের পুণ্ডুল ( বা মালাগাঁধার নৃত্ত ) এবং বালকৃষ্ণের প্রতি গোপিনীর আদর আপ্যায়ণের জন্ত নির্দিষ্ট নৃত্ত বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। এছাড়া অতুলনীর যুদ্ধশ্যেয়ও সমাবেশ কৃষ্ণাচর্যে লক্ষ্য করা যায়। এসব ছাড়াও, যদিও পুরুষরাই কৃষ্ণাচর্যে নারী চরিত্রের কুমিকার অবতীর্ণ হয়, তবুও তারা কয়েকজন মিলে যখন নৃত্ত পরিবেশন করে, তখন সে নৃত্তের স্বকুমার স্বয়মা দর্শকদের একেবারে বিমোহিত ক'রে দেয়। নৃত্তের আধিক্য হেতু কৃষ্ণাচর্যের চরিত্ররা নিজস্ব সংলাপ উচ্চারণ করতে পারে না। ফলে তাদের পেছনে বসে থাকা সঙ্গীতকাররাই তাদের হ'য়ে তাদের সংলাপ উচ্চারণ ক'রে দেয়। এর ফলে নৃত্ত পরিবেশন করা অনেক সহজ হ'য়ে যায়।

কৃষ্ণাচর্যে ব্যবহৃত হস্তমুদ্রাসমূহ মূলতঃ “হস্তলক্ষণ দীপিকা” নির্দেশিত। হস্তলক্ষণ দীপিকা আবার কুটিয়াচর্যে ব্যবহৃত হস্তমুদ্রার ব্যাখ্যাতা। ফলে কৃষ্ণাচর্যে প্রযুক্ত হস্তমুদ্রা যে কুটিয়াচর্যেরই অঙ্গকরণ—এবিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। আবার অভিনয়ের অনেক উপাদানেও কুটিয়াচর্যের প্রভাব স্পষ্ট। তবে অঙ্গরাগ, অঙ্গসজ্জা ও নৃত্তে কেবলের অস্ত্রাঙ্গ লোক-আঙ্গিকেরও প্রভাব রয়েছে।

অভিনেতাদের পেছনে বসা সঙ্গীতকাররা সংস্কৃত ভাষায় কৃষ্ণাচর্যের কাহিনী গানের মাধ্যমে পরিবেশন করে। ফলে দর্শক এই গান বা তার বিষয় আদৌ বুঝতে পারে না। তবে কৃষ্ণাচর্যে শ্রব্য অপেক্ষা দৃশ্যশব্দের প্রাধান্য থাকায়—দর্শক পরিবেশিত কাহিনীর অস্থাবনে সামান্ততম অস্থবিধেও বোধ করে না। তাছাড়া কৃষ্ণাচর্যের সঙ্গীত তার নৃত্তেরই বার্থ অঙ্গবন্ধ। ফলে ভাষার বাধা এখানে কোনো বাধাই হয়ে দাঁড়ায় না।

কৃষ্ণাচর্য শুরু হয় রাত সাড়ে ন'টায় আর শেষ হয় রাত তিনটের আগেই। কেননা রাত তিনটের সময় শ্রীভগবানের দর্শনের জন্ত গর্তগৃহের কপাট খুলে দেয়া হয়। বাইহোক, অভিনয়স্থান শেষ হয় কিন্তু মঙ্গল শ্লোক দ্বিধে।

কুটিয়াচর্য কেবল তথা সমগ্র ভারতবর্ষেরই প্রাচীনতম অথচ উন্নত এক নাট্য—যাতে সংস্কৃত নাট্যভিনয়ের এক বিশেষ আঞ্চলিক প্রয়োগরীতি সংরক্ষিত আছে। কুটিয়াচর্য তাই একদিকে যেমন কৃষ্ণাচর্য বা কথাকলিকে প্রভাবিত করেছে, তেমনি এই অঞ্চলে প্রচলিত অস্ত্রাঙ্গ লোক-নাট্য থেকে সঙ্গীতবী শক্তিও আহরণ ক'রেছে। সম্ভবতঃ কুটিয়াচর্য থেকে প্রথমে কৃষ্ণাচর্যের উৎপত্তি এবং তারপরে কৃষ্ণাচর্যেরই এক শাখা কথাকলিরূপে নিজের স্বাতন্ত্র্য প্রতিষ্ঠা করতে সক্ষম হয়েছে। কৃষ্ণাচর্যের প্রশিক্ষণ পদ্ধতি কুটিয়াচর্য থেকেই আহৃত। তাছাড়া হস্তাভিনয় ও মুখাভিনয়ের মত—এর অঙ্গরাগ, অঙ্গসজ্জাও কুটিয়াচর্য থেকে নিয়ে তাকে আরো সহজ সরল ক'রে নেয়া হয়েছে। কৃষ্ণাচর্যের অঙ্গরাগ সাধারণতঃ দ্বিবিধ উপায়ে করা হ'য়ে থাকে—(১) মিহকু ( রক্তাভ-পীত ) প্রযুক্ত হয় ব্রাহ্মণ এবং কালযবন



প্রস্থ চরিত্রের জন্তে আর (২) পাচ (হরিৎ.) প্রাধান এবং উদাত্ত চরিত্রের জন্তে । এদের জন্তে আবার চুটিরও প্রয়োগ হ'য়ে থাকে । চুটি হলো চাইলের লেই দিগে তৈরী করা একধরনের অধমুখোশ—বা কথাকলি চুটিরই সংক্ষিপ্ত রূপ বিশেষ । খুথনি বরাবর এক কান থেকে অন্য কান অবধি এই চুটি বিস্তৃত ।

শিব এবং বলরামের অঙ্কলেপনে হলুদ রঙের ব্যবহার করা হয় । স্ত্রী চরিত্রের মধ্যে গোপীদের প্রসাধন মিহকু রীতিতে সম্পন্ন হয় । তবে সমস্ত স্ত্রী চরিত্রেরই মুখের রেখা স্পষ্ট করার জন্তে সাদা রেখার সাহায্যে চুটির আভাস সৃষ্টি করা হয় । রাধা, সত্যভামা যশোদা প্রভৃতি চরিত্রের প্রসাধন পাচ রীতিতে সম্পন্ন হয় এবং দেবকী তথা কৃষ্ণিনীর প্রসাধন বা অঙ্করাগ সম্পন্ন হয় মিহকু রীতিতে । কৃষ্ণ ঠুমের প্রসাধনের উপকরণ কুটিয়াট্টম তথা কথাকলিরই অঙ্করূপ । তবে কথাকলির তুলনায় কৃষ্ণাট্টমের প্রসাধন অনেক সরল এবং সংক্ষিপ্ত ।

কৃষ্ণাট্টমের মুখোশ :

কৃষ্ণাট্টমের মুখোশের যেমন এক স্বতন্ত্র বৈশিষ্ট্য আছে, তেমনি তা আকর্ষণীয়ও বটে । বিবিধ রঙ এবং আকারের রেখা দিয়ে তৈরী এই মুখোশে যেমন বিকট গৌণ থাকে, তেমনি থাকে আবার লম্বা লম্বা দাঁত । এসব সত্ত্বেও কৃষ্ণাট্টমের মুখোশ যেমন অলঙ্কৃত, তেমনি তা শিল্পগুণে ভূষিত । মুখোশগুলির নির্মাণে কখনোই যথার্থবাদী রীতি অহুহৃত হয় না । জাযবানের মুখোশ সাদা আর জাযবানের চরিত্রাভিনেতার পরনে থাকে একেবারেই সাদা পোষাক । অত্ৰদিকে খিবিদের মুখোশ কালো, সঙ্গে সঙ্গে তার পোষাকও কালো । পুতনার মুখোশটিও কালো রঙের, তবে মাঝে মধ্যে লাল রঙের ছাপ দেয়া থাকে আর থাকে সাদা দু'টি তাঁক অথচ লম্বা দাঁত । মৃত্যুর দেবতা ধর্মরাজের মুখোশ হরিৎ বর্ণের । এই মুখোশেও আঁকা থাকে বিকটাকৃতির দাঁত । নরকাসুরের ভাই মুরাসুরের মুখোশে থাকে পাঁচটি মুণ্ড । হরিৎবর্ণের পটভূমিকায় সাদা রেখার সমাবেশে মুরাসুরের মুখোশটি খুবই আকর্ষণীয় । সৃষ্টিকর্তা ব্রহ্মার মুখোশে চারটি মুণ্ড । হলুদ ও সাদা দিয়ে ব্রহ্মার মুখোশটি চিত্রিত । বকাসুরের চরিত্রাভিনেতা কালো রঙে তৈরী এক পাখির মুখোশ ব্যবহার করে । কৃষ্ণাট্টমে কেবলমাত্র নরকাসুরই লাল রঙের মুখোশ পরে ।

কুমিঝ নামক একধরনের হালকা ও সাদা রঙের কাঠ দিয়ে এই মুখোশগুলি তৈরী করা হয় । মুখোশগুলির স্বল্প কারুকার্যে চরম শিল্পোৎকর্ষ লক্ষ্য করা যায় । কোনো কোনো চরিত্রের মুখোশ এবং শিরোভূষণ একই কাঠখণ্ড দিয়ে নির্মিত । তবে দূর থেকে দেখলে মনে হয় মুখোশ এবং মাথার মুকুট বোধ হয় আলাদা আলাদা ভাবে লাগানো । আজও এমন অনেক মুখোশ ব্যবহার করা হয় বেগুলি তৈরী করা হ'য়েছিল প্রায় তিনশো বছর আগে । কৃষ্ণাট্টমের প্রচলনের সময় থেকেই এই মুখোশগুলি ব্যবহৃত হ'য়ে আসছে ।

বিবিধ অলঙ্কার এবং শিরোভূষণ :

কৃষ্ণাষ্টমে ব্যবহৃত অলঙ্কার দুইভাবে তৈরী করা হয়। কোনো কোনো অলঙ্কার নির্মিত হয় কুম্ভিক থেকে, আবার কোনো কোনো অলঙ্কার তৈরী হয় সোনালী বা অস্ত্রান্ত রঙের মোতী দিয়ে।

কর্ণাভূষণ, বলয়, হস্তকঙ্কণ, ভূজবন্ধ, মেখলা, বক্ষোভূষণ, ঐশ্বাভূষণ—এগুলি সব তৈরী কাঠ দিয়ে। এগুলি আবার এমনভাবে তৈরী করা হয় যাতে ক'রে প্রয়োজনীয় অঙ্গসংকালনে কোনো বাধা না আসে। অলঙ্কারগুলির উপকার কার্য-কার্য সত্যিই প্রশংসনীয়। অলঙ্কারগুলি সোনার পাত দিয়ে মুড়ে রঙিন কাচের টুকরো আটকিয়ে চটকদার ক'রে তোলা হয়। মোম ও তেল জালিয়ে একধরণের লেই তৈরী ক'রে তা দিয়ে এই কাচের টুকরোগুলি আটকানো হয়। বক্ষোভূষণ তৈরী করা হয় সাধারণতঃ সোনালী মোতী দিয়ে। স্ত্রী-পুরুষ একই বক্ষোভূষণ ব্যবহার ক'রে থাকে। এগুলি বাঁধা হয় মূলতঃ কাঁধেই।

শিরোভূষণ বা মুকুটগুলিতে নানা রকমের ফুলের কার্যকর্য করা হয়, মণি, মুক্তা এবং কাচের টুকরো লাগানো হয়। তারপর লাল মগমল দিয়ে কাঠের ফাঁকা অংশগুলি ভরিয়ে তোলা হয়। প্রত্যেকটি মুকুটেরই দুটি অংশ; একটি উপরের অংশ, অস্ত্রটি পেছন দিককার বৃত্তাকার অংশ। কৃষ্ণাষ্টমের মুকুটের এই বৃত্তাকার অংশটি কুটিয়াষ্টমের চেয়ে আকারে ছোটো। একে বলা হয় কেশভারম। কর্ণাভূষণের ওপরে বেশ সতর্কভাবে এই মুকুট বাঁধা হয়। মুকুট ব্যবহারে মাথায় যাতে কোনো ব্যস্ততা না হয় তার জন্য মুকুট বাঁধার আগে মাথায় রঙিন কাপড় ঝিয়ে নেয়া হয়। সব মিলিয়ে কৃষ্ণাষ্টমের মুকুট একই সঙ্গে রুচি সম্মত এবং আকর্ষণীয়।

শ্রীকৃষ্ণ তথা বলরামের মুকুট (বা কিরীট) শঙ্খ আকৃতির, এতে ময়ূরের পেশম লাগানো হয়। আর নাচের দিকে কলমল ক'রতে থাকে রূপালী তার। কৃষ্ণাষ্টমে প্রসাধন এবং অলঙ্কারের পারিপাট্য রক্ষার জন্যে একজন বিশেষজ্ঞ নিযুক্ত থাকেন।

সাজ পোষাক :

সাজ পোষাকের বিভিন্ন উপকরণ এবং রঙ চরিত্রানুসারে স্বাতন্ত্র্য বজায় রাখে। মগমলের কুর্ভা বা জামা কুটিয়াষ্টমের উপরের পোষাকেরই সদৃশ। তবে পিঠের দিককার কিছুটা অংশ খোলা থাকে। কৃষ্ণাষ্টম এবং কুটিয়াষ্টমের নিম্নবস্ত্র একে অপরের থেকে বেশ পৃথক। নিম্নভাগের জন্য ব্যবহৃত বস্ত্র তৈরী করা হয় রেশম অথবা স্বভো দিয়ে। নিম্নবস্ত্রের ঘের কথাগুলির নিম্নবস্ত্রের ঘের অপেক্ষা অনেক কম। এর দু'দিকে রেশমী কাপড়ের টুকরো লাগানো থাকে। কৃষ্ণাষ্টমে ব্যবহৃত উত্তরীয় কথাগুলির অনুরূপ। উত্তরীয় ভাঁজ করা অবস্থায় কাঁধের ওপর ফেলা থাকে।

রুক্ষের পোষাকের রঙ কালো, বলরামের লাল এবং আশ্বিনের সাদা। মানবেতর চরিত্রের অধোবস্ত্র অবশ্যই ভিন্ন প্রকারের।

অধোবস্ত্রের ঘের বাড়ানোর জন্তে কয়েক গজ সাদা কাপড় কোমরে বেঁধে তার ওপর একটি পটি আটকে দেয়া হয়। অধোবস্ত্রের নিম্নভাগ হাঁটু অবধি বিস্তৃত, নীচের প্রান্তেও কাপড়ের পটি ( পাড়ের মত ক'রে ) লাগিয়ে দেয়া হয়।

কুশাট্রমের প্রতিটি চরিত্র উপরে বর্ণিত পোষাক পরে তার ওপর ব্যবহার করে বিভিন্ন সব অলঙ্কার। যেমন—বাজুবন্ধ, কঙ্কণ, স্বক্ণভূষণ, মালা বা গলার হার, শিরমুকুট প্রভৃতি। কর্ণাভূষণ আকারে বেশ বড়। কর্ণাভূষণ নির্মাণে প্রাচীন মূর্তিতে শোভিত কর্ণাভূষণের অনুরূপ লক্ষ্য করা যায়।

আগেই জানানো হ'য়েছে যে কুশাট্রমে স্ত্রী চরিত্রে অবতীর্ণ হয় পুরুষ অভিনেতারা, তবে এদের পোষাক পরিচ্ছদ কুটিয়াট্রমের স্ত্রী চরিত্রের পোশাক পরিচ্ছদ থেকে একেবারে ভিন্ন। মাথার একপাশে একখণ্ড কাপড় দিয়ে উঁচু ক'রে বাঁধা থাকে এদের খোঁপা। এরা ফুলহাতা ব্লাউজ পরে। এদের অলঙ্কার পুরুষ চরিত্রের অলঙ্কারেরই অনুরূপ, এদের নিম্নবস্ত্র কথাকলির স্ত্রী-চরিত্রের নিম্নবস্ত্রের অনুরূপ।

পুরুষ চরিত্রের অভিনেতারা হাঁটুতে ঘটা ( কুমুর ) লাগানো চামড়ার পটী বাঁধে আর স্ত্রী-চরিত্রাভিনেতারা বাঁধে পায়ের গোছে।

### প্রশিক্ষণ :

কুশাট্রমে অভিনয়ের জন্ত কুটিয়াট্রমের অনুরূপ প্রশিক্ষণ ব্যবস্থা চালু আছে। সাধারণতঃ ছয় বছর বয়স্ক বালকরাই প্রশিক্ষণের জন্তে নিৰ্ধারিত হয়। আজকাল বালকৃষ্ণের ভূমিকায় তবতীর্ণ হওয়ার যোগ্যতা অর্জনের প্রশিক্ষণ দেয়ার জন্ত বিজ্ঞাপন দেয়া হয় এবং বিজ্ঞাপনে সাড়া দিয়ে যে সব ছেলে নিজেদের যোগ্যতা যাচাই-এর জন্তে আসে, প্রয়োজনীয় গুণাগুণের উৎকর্ষের ভিত্তিতে তাদের মধ্য থেকে এক জনকে বেছে নেয়া হয়।

অভিনয়ে উপযুক্ত যোগ্যতা অর্জনের জন্ত নির্দিষ্ট প্রশিক্ষণ যেমনি কঠোর তেমনি অধ্যাবসায় সাধ্য। প্রশিক্ষণের জন্ত শিল্পীদের রাত আড়াইটের মধ্যে ঘুম থেকে উঠে পড়তে হয়। প্রথমে তারা অভ্যাস করে চোখের বিভিন্ন ব্যায়াম, এর মধ্যে চোখের মণি, পাতা ও জয়ুগলের ইচ্ছামত সঞ্চালনই মূল্য।

অতি প্রভুবে প্রাতঃস্নানের পর পুনরায় অভ্যাস শুরু হয়। এই পর্বের অভ্যাসের জন্ত নির্দিষ্ট থাকে অকাভিনয়—বিশেষ করে হস্তাভিনয়।

বিকেলের জন্ত নির্দিষ্ট থাকে চোলিয়াট্রম বা মহড়া। এই পর্বে অভিনেতারা অঙ্করাগ, অঙ্কসজ্জা ব্যক্তিরকেই বিভিন্ন দৃশ্যের মহড়া দেয়। চোলিয়াট্রম সংঘটিত হয় বাস্তব ও সঙ্কীর্ণের সমন্বয়ে। প্রত্যেক চোলিয়াট্রমে বা বিকালের মহড়ায় কাহিনীর অর্থার্থের অভ্যাস করা হয়।

বর্ষার সময়ে নেত্রাঙ্গির অভ্যাসের পর সর্বাঙ্গ তিলের তেল দিয়ে মালিশ করা হয়। তেল মালিশ করার পর শারীরিক স্বাস্থ্য-বৃদ্ধি ও মানসিক ক্ষুতির জন্য নানা রকমের ব্যায়াম অভ্যাস করানো হয়।

কৃষ্ণাট্টমে গানের ভূমিকা অপরিণীম। প্রধান গায়কই অবিকাংশ গান গায়, তবে সহ গায়করাও তাকে যথাসাধ্য সাহায্য করে। সঙ্গীতের তালনয় নিয়ন্ত্রণ করে প্রধান গায়ক। কৃষ্ণাট্টমে তালবাণ্ড হিসেবে ব্যবহৃত হয় কাংনবাণ্ড চেঞ্জল। ফলে চেঞ্জলবাদকই প্রধান বাণ্ডকর। একতালম নামক ষষ্ঠটি যিনি বাজান তিনি সহযোগী বাদ্যকরদেরই একজন। বাণ্ডযন্ত্রের মধ্যে চেঞ্জল এবং একতালম ছাড়াও থাকে মন্দলম্। কৃষ্ণাট্টমে আবার দুই ধরনের মন্দলম্ ব্যবহৃত হয়—গুত মন্দলম্ এবং তোপি মন্দলম্। দিব্য চরিত্রের প্রবেশকে মঞ্জলময় ক'রে তোলার জন্য বাজানো হয় শঙ্খ। যাইহোক, উপরে উল্লেখিত বাণ্ডযন্ত্রগুলি ছাড়া বর্তমানে অল্প প্রায় সব লোকআঙ্গিকের ত্রুত কৃষ্ণাট্টমেও হারমোনিয়াম ব্যবহৃত হ'চ্ছে।

বর্তমানে কৃষ্ণাট্টমের একটিমাত্র দল ফ্রিয়াশীল রয়েছে। দল বা মণ্ডলীটির নাম কলানিলয়ম্। দলের সমস্ত শিল্পীই কৃষ্ণাট্টমের চর্চায় নিজেদের উৎসর্গ ক'রেছে। আগে কালিকটের রাজাই ছিলেন এই মণ্ডলীর সঞ্চালক। কিন্তু স্বাধীনতা লাভের পর কলানিলয়ম্ কাঙ্ক্ষ ক'রে চলেছে গুরুবায়ুর-দেবস্থানম্-বোর্ডের তত্ত্বাবধানে। গুণাগুণের ভিত্তিতে বোর্ড সমস্ত শিল্পীকে বেতন দেয়।

এ ব্যাপারে কোনোই সন্দেহ নেই যে কৃষ্ণাট্টম ধর্মীয়নাট্য। প্রথম দিকে এই দলটি মন্দিরের বাইরে কোথাও কৃষ্ণাট্টমের অভিনয় করতো না। তবে রাজ-প্রাসাদে বা রাজপ্রাসাদের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট বনেদী ব্রাহ্মণের বাড়িতেও কৃষ্ণাট্টম পরিবেশিত হ'তো। অবশ্য বর্তমানে মন্দিরের বাইরেও কৃষ্ণাট্টমের অভিনয় হ'চ্ছে।

## কাশ্মীর, পঞ্জাব, হরিয়ানা ও হিমাচল প্রদেশের লোকনাট্য



### কাশ্মীরের লোকনাট্য : ভাঁড় পথর

ভাঁড়পথর :

কাশ্মীরের লোকনাট্য হ'লো ভাঁড়পথর। 'ভণ্ড' ধাতু থেকে এসেছে 'ভাণ'। ভাণ হ'লো ব্যঙ্গরসাত্মক ষথার্থবাদী একালাপী সংস্কৃত রূপক। এই ভাণ থেকেই এসেছে ভাঁড়। এর অর্থ হ'লো মসখরাবাজ বা বিদুষক। আর পথর হ'লো সংস্কৃত "পাথ" (বা নাটকীয় চরিত্র)-এর কাশ্মীরী রূপ। কোথাও কোথাও পথরকে আবার 'পওথর'ও বলা হয়। অর্থাৎ ভাঁড়পথর হ'লো ভাঁড়ের দ্বারা চরিত্রাভিনয়। তবে পওথর কিন্তু একালাপী নাটক নয়। তাহ'লো ব্যঙ্গাত্মক পৌরানিক ও সামাজিক কাহিনী সমন্বিত কাশ্মীরের লোকনাট্য। আর যারা এই লোকনাট্য পরিবেশন করে তাদের বলা হয় ভাঁড়।

কাশ্মীরের উপত্যকায় আজকাল এমন গোটা কুড়ি গ্রাম পাওয়া যায় যেখানে 'ভাঁড়পথর' পরিবেশনকারী ভাঁড়েরা বাস করে। এই গ্রামগুলির মধ্যে শ্রীনগর থেকে ৪৫ কিলোমিটার দূরবর্তী অনন্ত গাঁও জিলার অকিন গ্রামের ভাঁড়েরাই অধিক প্রসিদ্ধ। কাশ্মীরের এই ঐতিহ্যবাহী নাট্যকে তারা কাশ্মীর তথা

উত্তরভারতের বিভিন্ন জায়গায় পরিবেশন করে থাকে। এই ভাঁড়েরা আবার দু'টি শ্রেণীতে বিভক্ত। একশ্রেণীর ভাঁড় কেবল বাস্তবস্থ বাস্তবিয়ে গান গেয়ে বেড়াই আর অল্প শ্রেণীর ভাঁড়েরা নৃত্য ও বাস্তব সহযোগে নাটক পরিবেশন করে বেড়ায়। আমাদের আলোচ্য এই দ্বিতীয় শ্রেণীর ভাঁড় আর তাদের নাটক 'ভাঁড়পথর'।

নাচ, গান এবং কৌতুক ও ব্যঙ্গ-প্রধান অভিনয়ে পটু হওয়ার দক্ষ এদের নাটকের প্রভাবিত অসারাগণ। ভারতের নাট্যশাস্ত্র থেকে জানা যায়, তিনি এই ভাঁড়দের সম্পর্কে ওয়াকিবহাল ছিলেন। কেননা, পুঙ্কর বাস্তবস্থের বর্ণনা করার সময় তিনি এগুলিকে ভাঁড়দের যন্ত্র থেকে উদ্ধৃত বলে উল্লেখ করেছেন। ফলে-এ অসুমান করা যেতে পারে যে, নাট্যশাস্ত্র রচনার আগেও ভাঁড়েরা নাট্য পরিবেশন করে বেড়াত।

আজ কাশ্মীরে ভাঁড়পথর কাশ্মীরের বিভিন্ন মেলায় এবং মুসলমান পীরদের নির্বাণ-তিথি লপলক্ষ্যে আয়োজিত অস্থায়ীভাবে সবচেয়ে মনোরঞ্জনাত্মক উপকরণ বিশেষ। এইসব মেলায় হাজার হাজার লোক জড়ো হয় এবং ভাঁড়পথর দেখে আনন্দে বাড়ি ফেরে। কখনো কখনো একই সঙ্গে চার পাঁচটি লাগোয়া গ্রামেও ভাঁড়পথরের একটি দল দিন রাত ধরে অভিনয় প্রদর্শন করে বেড়ায়।

সমাজের নিম্নশ্রেণীর লোকেরা এই লোকনাট্য পরিবেশন করলেও একে কিছু বেশ শ্রদ্ধার সঙ্গে দেখা হয়। ভাঁড়পথর সম্পর্কে কাশ্মীরীদের এই শ্রদ্ধাভাব বিশেষভাবে লক্ষ্য করা যায় নাটকের আরম্ভ ও সমাপ্তিতে। নাটকের একবারে প্রারম্ভেই অভিনেতার। কিছু সময় ধরে নৃত্য পরিবেশন করে থাকে। এই নৃত্য 'শিব-ভগবতী মন্দির'-এর নৃত্য থেকে প্রকৃতিতে ভিন্ন হলেও একে চোক নৃত্য বলা হয়। স্বভাতেই দর্শকরা এই নৃত্য খুবই শ্রদ্ধার সঙ্গে দেখে থাকে। আর নাটকের শেষে সম্পন্ন হয় "হুআ-এ-বৈর"। হুআ-এ বৈর হ'লো দলনেতা কতৃক শুভকামনা প্রকাশ করা। এই প্রথাটি কাশ্মীরে বহু প্রাচীন কাল থেকেই প্রচলিত আছে। আগে যখন মন্দিরে নাটকের অভিনয় হতো তখনই নাটকের শেষে এই শুভ কামনা ব্যক্ত করা হতো। মুসলমানদের আগমনের পর এই লোক-নাট্যেও কথ।টি পুনঃপ্রচলিত হয়েছে। হুআ-এ-বৈর-এ দেশ ও দেশের মানুষের মঙ্গল কামনা ব্যক্ত করা হয় বলে প্রত্যেকেই চায় অভিনয় অস্থায়ীভাবে উপস্থিত থেকে এই শুভকামনার ফলাভ করতে।

চোক নৃত্য দিয়েই 'ভাঁড়পথর' আরম্ভ হয়, একথা আগেই বলা হয়েছে। এই নৃত্যে ভাঁড়েরা স্বরনাই ( বড় আকারের সানাই )-এর এক বিশেষ সুরে—যাকে ভাঁড়পথরের পরিভাষায় মুকাম বলা হয়—ঢোল, নাকড়া, থালা ও মঞ্জীরা সহযোগে নৃত্য পরিবেশন করে থাকে। চোক এর পর নাচ-গান ও অভিনয়ের ত্রিবেণী সঙ্গমে কাহিনী এগিয়ে চলে। কাশ্মীরের প্রচলিত সঙ্গীতকে বলা হয়

সুক্ষিয়ান কলাপ। এটি হিন্দুস্থানী ও ইরানী সঙ্গীতের সম্মিশ্রণে তৈরী। প্রায় সাতশো বছর ধরে এই সঙ্গীত কাশ্মীরে প্রচলিত আছে—বংশ পরম্পরাগত অচলীন-মাধ্যমে। এই ঘরাণার প্রচলিত রাগগুলি হ'লো—জঙ্গোটা, দুগাহ, রাস্ত, ভবরোজ সুবহ, কল্যাণ টোড়ী, বাহার, বড়-রঙ্গ, সলাম, ধুব, দুবিচ, নবপত্নী, সলগাহ প্রভৃতি। দীর্ঘদিন ধরে কঠোর অধ্যাবসায়ের সঙ্গে স্বরনাই বাদকরা এই সঙ্গীত আজও টিকিয়ে রেখেছে। ফলে সুক্ষিয়ান কলাপের বেশির ভাগ রাগই ভাঁড়পথরে প্রযুক্ত হ'তে দেখা যায়। তবে প্রত্যেক দলেরই নিজস্ব একটি গায়কীতে এগুলি পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। তালবাচ্চ হিসেবে প্রধান ভূমিকা পালন করে ঢোলক। নাটকের শুরুতে খুবই ধীর লয়ে বাজতে থাকে এটি কিন্তু নাটক যতই এগিয়ে চলে এর লয়ের গতিও ততই বেড়ে যায়। কাশ্মীরে আগে বিবিধ তালে এটি বাজানো হ'তো, তবে বর্তমানে চোর অভাবে তালের সংখ্যা অনেক কমে এসেছে। বর্তমানে কেবল একজন ভাঁড় কাশ্মীরী বোল বলতে পারে। তার বয়স আবার ৮৫ বছর। বাকিরা কেবল ঢোলই বাজায়—কোনো তালেরই বোল তারা বলতে পারে না। নাকাড়া ঢোলেরই সঙ্গত করে, ঢোলের আওয়াজ বাড়িয়ে দেয়। পথরে প্রারম্ভিক নৃত্য ছাড়া অল্প কোনো নৃত্যই আর তাললয়-সম্বিত নয়। খেয়ালখুশিমত হাত পা-ছোঁড়া বলেও মনে হ'তে পারে অনেকের। তবে এতে ভাঁড়-পথরের দর্শকদের মনে বিরক্তি আসে না আদৌ।

ভাঁড়পথরের অভিনয়ে চাবুক এবং ছড়ির একটা গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা আছে। ফলে প্রত্যেক পথরেই এর প্রয়োগ অশরিহার্য। ভাঁড়-এর লতা দিয়ে তৈরী হয় চাবুক। লম্বা মোটা দড়ির মত দেখায় এটিকে। এর অগ্রভাগে দু'টি মুখ থাকে। যার ফলে এর প্রতিটি বাড়িতে ভীষণ এক শব্দ হয়—তবে আঘাত লাগে না আদৌ। অত্যাচারীর নৃশংস অত্যাচার প্রত্যক্ষীভূত করার উদ্দেশ্যে এর ব্যবহার করা হয়। তাই অত্যাচারীর ভূমিকাভিনেতা এটি ব্যবহার করে। এটি ব্যবহারের কৌশলও তাদের আয়ত্ত করতে হয়। অত্যাচারিতের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয় ভাঁড়েরা। তাদের হাতে থাকে ফাটানো ঝালের ছড়ি। এটি দিয়ে মারলেও গায়ে কোনো আঘাত লাগে না। ভাঁড়পথরে চাবুক যে ভূমিকা পালন করে তার ঠিক বিপরীত ভূমিকা পালন করে এই ছড়ি।

ভাঁড়পথরের অভিনয়ে একটা বড় ভূমিকা পালন করে 'কপর চাদর' (কাপড়ের চাদর)। কপর চাদর এই নাট্যে সাধারণতঃ পর্দার কাজ করে। অনেক সময় আবার রাজ-দরবারের দৃশ্যে এই চাদরখানিকে চাঁদোয়ার অল্পরূপে রাজার মাথার ওপরে তুলে ধরা হয়। 'কপর চাদর' সংস্কৃত নাট্যাভিনয়ের যবনিকার কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। অবশ্য কুটিয়াট্টম, ফল্গান, মুজিয়েট্টু, রাসলীলা এবং আঙ্কিহানার্টেও অল্পরূপ পর্দার ব্যবহার লক্ষ্য করা যায়।

ভাঁড়পথরের দলের প্রধানকে বলা হয় মাগুন। মাগুন সম্ভবতঃ সংস্কৃত শব্দ মার্গন: তথা 'মহাশূণী'-রই কান্মীরী রূপ। ভাঁড়ামি, ব্যঙ্গকৌতুক, বিভিন্নভাষার প্রয়োগ এবং অত্যাচার ভাঁড়পথরের প্রধান প্রধান আকর্ষণীয় উপকরণ। এমন কোনো পথর-এর কল্পনা করাই প্রায় অসম্ভব—যাতে কোনো ভাঁড় নেই। ভাঁড় পথরাভিনয়ে অপরিহার্য চরিত্র। মাগুন সাধারণতঃ রাজার ভূমিকায় অবতীর্ণ হয় আর ভাঁড় অবতীর্ণ হয় প্রজার ভূমিকায়। ফলে কোনো কোনো নাটকে ৬ থেকে ১২ জন অবধি ভাঁড় থাকে। দলগত ভাবে মাগুন দলের অধিপতি আর ভাঁড় তার অল্পগত অভিনেতা। ফলে মাগুন ও ভাঁড়দের পারস্পরিক সম্পর্ক—দলে ও অভিনয়ে—শোষণ ও শোষিতের। দলগত অভিজ্ঞতা ভাঁড় তার অভিনয়েও কাজে লাগায়। ফলে সমাজের উচ্চতরের মানুষের ভ্রষ্টাচার মর্শ্মশূণী অভিব্যক্তিতে দর্শক সমক্ষে উপস্থাপন করে তাদের কোনোই অস্ববিধে হয় না। ভাঁড় ভাঁড়পথরের সূত্রধার বিশেষ। তাছাড়া হামিঠাটা ও ব্যঙ্গ-বিঙ্গপের অফুরন্ত উৎস তার শরীর এবং বাচনভঙ্গী। ফলে সে যদি চুপচাপ মঞ্চে দাঁড়িয়ে থাকে, তাহলেও তার দাঁড়ানোর ভঙ্গীতে দর্শক সাধারণ হেসে একেবারে লুটিয়ে পড়ে। এমনি হাস্যকর যে চরিত্র সে কিন্তু খুবই গুরুত্বপূর্ণ দায়িত্ব পালন করে যায় পথরের একটি অঙ্গুষ্ঠানে—সারাক্ষণই অভিনয় ক্ষেত্রে উপস্থিত থেকে। বিভিন্ন নোকের রূপধারণ করে সে এইসব লোকদের হাস্যকর অথচ সত্যাকার ভণ্ডামি খুবই সহজ ভাবে দর্শক সমক্ষে উপস্থিত করে। ভাঁড়পথরের অভিনয় হয় অভিনয়ের জায়গা পাওয়া যায় এমন কোনো সমতলভূমিতে। জায়গা না থাকলে দর্শকরা অবশ্য পার্শ্ববর্তী বাড়ির ছাদ অথবা গাছের ডালে উঠে অভিনয় দেখে থাকে। দর্শকদের এই আগ্রহের মূলকারণও এই ভাঁড়। কেননা ভাঁড় নাটকে অত্যাচারিত, দুর্বল এবং অসহায় মানুষ। কান্মীরের (তথা ভারতবর্ষের) সাধারণ মানুষও তাই। তাছাড়া অত্যাচারিত হওয়া সত্ত্বেও এই ভাঁড়েরা অত্যাচারের প্রতিরোধে সক্রিয় এবং সফল। দর্শক এক্ষেত্রেও ভাঁড়ের কাজকর্মের মধ্যে নিজের আশা-আকাঙ্ক্ষার প্রকাশ লক্ষ্য করে খুশি হয়। সূক্ষ্ম ভাবাভিনয় ছাড়াও, ভাঁড়পথরের ভাঁড় গানেও খুবই দক্ষ। হাস্যরসাত্মক গান গেয়ে সে আশ্রয় মাং করে দেয়। অগাধ চরিত্রের বিকাশেও সে খুবই সহায়ক ভূমিকা পালন করে থাকে। ভাঁড়পথরে চারদিক ঘিরে বসে দর্শক! ফলে কোনো অভিনেতাই এক জায়গায় দাঁড়িয়ে অভিনয় করে না, চার দিক ঘুরে ঘুরে অভিনয় করে।

ভাঁড়পথরে অভিনীত জনপ্রিয় নাটকগুলি হ'লো—বাতল-পথর, বটঅ পথর, রাজঅ পথর, দরদ-পথর, শিকারগাহ, আরমগ্ন পথর, অংগ্রেজ পথর, বকর-ওয়াল পথর ইত্যাদি। বংশপরম্পরায় ক্ষতি হিসেবে নাটকগুলি এখনকার ভাঁড়দের হস্তগত হ'য়েছে। আগেকার দিনে বাবাই ছেলেকে এর কাহিনী ও পরিবেশন কৌশলে শিক্ষিত করে তুলতো। বর্তমানে অবশ্য এই ক্রম ব্যাহত



হ'য়েছে। কেননা ঐচ্ছিকের ছেলেরা আজকাল নাচ-গান-অভিনয় ত্যাগ ক'রে অস্ত্রাস্ত্র পেশায় নিযুক্ত হ'চ্ছে। বাইহোক, নাটকগুলি যে কবে রচিত হ'য়েছে, তা সঠিক ক'রে বলা যায় না। কেননা এর ঘটনার, চরিত্র, ভাষার ও সংলাপে যে বিভিন্ন যুগের প্রভাব প'ড়েছে—এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। তবে এর রচনাকালের মূল কাঠামো খুব একটা পরিবর্তিত হয়নি। বাতল পথের প্রস্তাবনা গীতিতে নাট্যমোদী ও সংস্কৃতি-প্রেমী রাজা হর্ষের উল্লেখ থেকে একথা অনুমান করা যায় যে দশম শতাব্দীর কাশ্মীরেও তাঁড়-পথের প্রচলন ছিল। মোহনলাল আইখা তাঁর 'Kashmiri Drama' প্রবন্ধে বলেছেন, কাশ্মীরী নাটকের ঐতিহ্য দীর্ঘদিনের এবং উত্তর ভারতের অস্ত্রাস্ত্র প্রদেশের নাট্যোতিহাসের বিপরীতে অসিদ্ধিও বটে। ঐ প্রবন্ধে তিনি লিখেছেন ঐচ্ছিকের নাটক কাশ্মীরের নাট্যোতিহাসের দ্বিতীয় পর্বে অর্থাৎ চতুর্দশ শতাব্দীতেই তার ভীত স্থাপন ক'রেছে কাশ্মীরের গ্রামদেশের লোকসমাজে। বাইহোক, বাতলপথে শূদ্রশ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত 'বাতলদের' আশা-আকাঙ্ক্ষা এবং সামাজিক জীবন স্বন্দরভাবে প্রতিকলিত হ'য়েছে। বাতল পথের প্রধান চরিত্র নাবদ-বাতল। তার মেয়ে বিবাহবোগ্য হ'য়ে উঠেছে। কিন্তু প্রাত্যহিক কাজকর্মে সে এত ব্যস্ত যে মেয়ের বিয়ের কোনো ব্যবস্থাই ক'রে উঠতে পারে না। ফলে তার জী গোপনে সব ব্যবস্থা ক'রে ফেলে। যেদিন বরষাতীরা আসবে নাবদ সেইদিনই সমস্ত ঘটনা জানতে পারে তার বৌ-এর মুখ থেকে। ফলে সে খুবই অসহায় হ'য়ে পড়ে। তবুও মেয়ের বাবা সে। ফলে বরষাতীসহ জামাইকে অভিযর্থনা করার জন্ত সে প্রয়োজনীয় বা প্রচলিত সব ব্যবস্থা নেয়—মিঠাইওয়ালা, দর্জি, গান-বাজনার দল সবাইকেই তাকে একে একে। তারা মঞ্চে আসে। এদের নিয়ে যেসব বাস্তবোচিত সংলাপ এবং হাস্যকর ঘটনা সংঘটিত হয় মঞ্চে তা দেখে ও শুনে তাঁড়পথের দর্শকরা হেসে একেবারে লুটোপুটি খায়। বাস্তবভিত্তিক এইসব হাস্যকর পরিস্থিতির জন্তই তাঁড়পথের এত জনপ্রিয়তা। ইতিমধ্যে বরষাতীরা আসে, প্রথমে আসে চরখা কাঁধে এক গর্ভবতী নারী, আর তার পেছনে বর ও বরষাতীরা। বর ঘোড়ায় না চেপে বড় একখানি মণ্ডরের ওপর বসে নিয়ে করতে আসে। বরসহ মণ্ডরখানি ঘাড়ে ক'রে আনে দুটি তাঁড়। বরের চেহারা দেখলেও হাসি আসে। অর্কনয় এক আট দশ বছরের বালক সে। প্রায়ক্ষেত্রেই এই বরষাতীরা সমগ্র গ্রামটি প্রদক্ষিণ ক'রে সময়মত রঙ্গক্ষেত্রে এসে উপস্থিত হয়। নাটকটি কিন্তু শেণ্ডাবদি বিরোগাস্ত্র পরিণতি লাভ করে এবং পিবাদ-বিসবাদের মধ্যদিয়ে শেষ হয়। তবে সংলাপ, মুকাভিনয় এবং ঘটনা সবদিক থেকেই এটি খুবই কৌতুকপ্রদ।

বাতল পথের ঠিক বিপরীত ঘটনা দেখা যায় আরমম্ম পথে। এর মুখ্য চরিত্র হ'লো লালঅ আরম। লালঅ সজির চাষী। তারও একটি মেয়ে আছে

এবং মেয়েটির বিয়ের বয়স হ'য়েছে। এদিকে লালঅ আরম্ভেরও বেশ বয়স হ'য়েছে। সজ্জি চাষের জন্ত প্রয়োজনীয় খাটাখাটনি সে ঠিক ক'রে উঠতে পারে না। ফলে সে তার মেয়ের জন্তে এমন একটি ছেলের খোঁজ করে যে ঘরজামাই হিসেবে তার বাড়িতে থেকে তার কাজকর্ম সব ক'রে দেবে। কিন্তু মনের মত পাত্র আর জোটে না। শেবাবধি একটি ছেলে জোটে, তবে সে তার স্বজাতি নয়, উপরন্তু বিদেশী। তবুও লালঅ এবং পরদেশী উভয়েই রাজি হ'য়ে যায় এই বিয়েতে। লালঅ অবশ্য বিয়ের আগে পরদেশীকে দিয়ে সজ্জির চাষ করিয়ে নিতে চায়। কিন্তু ছেলেটি খুবই অলস। নানান অজুহাতে সে কাজকর্ম থেকে দূরে থাকে। শেষে লালঅ ছেলেটিকে তাড়ানোর উদ্দেশ্যে বেগার খাটতে ধেতে বাধ্য করে। প্রচলিত ধারণা হ'লো—তুর্গম পাহাড়ী অঞ্চলে যারা বেগার খাটতে যায়, তারা কেউই জীবিত ফেরে না। কেননা, যারা বেগার খাটায় তারা বেগারী-দের ওপর অকথ্য অত্যাচার করে। আর সেই অত্যাচার সহ্য করতে না পেয়ে তারা মারা যায়। সকলকে চমকিয়ে দিয়ে এবং অত্যাচারী শোষকবর্গকে বৃণাশূষ্ঠ দেখিয়ে ছেলেটি কিন্তু ফিরে আসে। ফিরে এসে তার ব্যাধাতুর অথচ বীরত্বপূর্ণ অভিজ্ঞতার বর্ণনা দেয়। যাইহোক, শেবাবধি লালঅ এরই সঙ্গে তার মেয়ের বিয়ে দেয়। ফলে খুবই আনন্দজনক পরিবেশে শেষ হয় নাটকটি। স্বরনাই-এ 'আরাধনা' নামক মুকাম বাজিয়ে ঢোলক, নাকাড়ার বাজনার তালে তালে চোক নৃত্য দিয়ে শুরু হয় নাটকগান। চোক নৃত্যের পরেই দেখা যায় পরদেশীকে। সে একটি তলাহীন খাঁচা মাটিতে রেখে নীচু হ'য়ে তাতে মুখ লাগিয়ে কৃশের দেবতার কাছ থেকে জলসিঞ্চনের জন্তে জল তোলার অমুমতি নেয়। ব্যক্তিগত অভিনয়ের জোরে সে এই তলাহীন খাঁচাটিকেই কুয়ো ক'রে তোলে দর্শকের সামনে। স্পষ্টতঃই বোঝা যায় নাট্যধর্মী এই অভিনয় রীতি দীর্ঘদিনের ঐতিহ্য-বাহী এক নাট্যরীতিরই স্মৃতিরেখা বিশেষ। যাইহোক, কোনো কোনো দলের আরম্ভ পথেরের শুরুতে দেখা যায় পরদেশী একখানি লাঠির ভগায় একটি ভাঁড় বেঁধে সেটা দিয়ে জল তুলে খেতে জল সিঞ্চনের অভিনয় করছে। এক্ষেত্রে মেয়ের বাপ তার সঙ্গে কিছুতেই তার মেয়ের বিয়ে দিতে রাজি না, ফলে সে রাগে ভাঁড়টি ভেঙে ফেলে অশ্রুত চল যায়।

'রাজম পথর' হ'লো 'রাজার নাটক'। এতে বর্ণিত হ'য়েছে কান্দীরে সংঘটিত রাজাদের অত্যাচারের কাহিনী। দেড় দু'শো বছর আগে কান্দীর শাসন কোরতো পাঠানেরা। সেই সময়কার পাঠান স্ববেদারদেরকে ব্যঙ্গ করা হ'য়েছে এই নাটকে। খাজনা দেয়ার জন্তে সব পেশার লোকদেরই স্ববেদারের কাছে যেতে হয়। কিন্তু স্ববেদারের কাছ থেকে কেউ কোনো পুরস্কার পেলে তার একটা ভাগ 'শাহপাসী' বা দ্বারপালকে দিয়ে দিতে হয়। দ্বারপালের যুক্তি—ঐ পুরস্কারে তার অধিকার আছে, কেননা সেই তো সকলকে স্ববেদারের কাছে

যেতে দেয়। সমাজের বিভিন্ন শ্রেণীর মানুষের বেশে ভাঁড়েরা স্ববেদারের কাছে যায়। একে একে স্ববেদার তাদের প্রত্যেককে প্রচণ্ডভাবে মারে। এই সময় স্ববেদাররা সাধারণ মানুষকে কি নির্মমভাবে অত্যাচার করতো তা মূর্ত হ'য়ে ওঠে—স্ববেদার ও ভাঁড়েরদের অভিনয়ে। মার খেয়ে কোনো ভাঁড় স্ববেদারকে তার বাড়ির মূর্গী খাওয়ানোর ইচ্ছা প্রকাশ করে। ভাঁড় তখন তার শঙ্খ-আকৃতির টুপি ভেতর থেকে ছোট্ট একটি মূর্গীর বাচ্চা বের করে। স্পষ্টই বোঝায় এজাতীয় ঘটনা আসলে অসহায় রুগ্নের বিদ্রোহী মনোভাবেরই পরিচায়ক। আসলে শোষিতরা যে সব কিছুকেই চোখবুঝে সহ্য করছে—এটা ভাঁড়েরদের মনঃপুত নয়। ফলে অগ্নায় অত্যাচারকে হেলায় তুচ্ছ ক'রে রুগ্ন দাঁড়াতে অহুপ্রাণিত করে তারা।

‘শিকারগাহ’ নাটকটি মূলতঃ শিশুনাট্য। মুখ্যতঃ শিশুদের মনোরঞ্জনের জগুই এটি পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। এতে পুরুষ অভিনেতা ছাড়া বাঘ, ভালুক, হরিণ, বানর প্রভৃতি পশু চরিত্রও অংশ নিয়ে থাকে। পশু চরিত্রাভিনেতার পশুর মুখোশ প'রে এতে অংশ নেয়।

ভাঁড়পথরের সবচেয়ে জনপ্রিয় নাটক হ'লো ‘দরদপথর’। প্রায় সব দলই এটি পরিবেশন ক'রে থাকে। এই নাটকের বিষয় হ'লো—দরদ রাজা বেড়ানোর জগ্রে কক্ষীর এসেছে। সে তার মেজাজ ফুটিয়ে তোলার জগ্রে অনর্পল কথা বলে ফার্সীতে। মৌজ ক'রে মদ খায়। সঙ্গের প্রেমিকা হ'জনকেও মদ খাওয়ায়। ফলে সকলে মিলে বেহুঁশ হ'য়ে পড়ে। এমনি সময় ভাঁড়েরা এসে তার প্রেমিকা হ'জনকে নিয়ে পালিয়ে যায়। কিছুক্ষণ পরে রাজার জ্ঞান ফিরে আসে। সে তখন তার প্রেমিকা হ'জনকে খোঁজ ক'রতে থাকে। উপস্থিত ভাঁড়েরদের জিজ্ঞাসা করে, তার প্রেমিকা হ'জন কোথায় গেল? কিন্তু ভাঁড়েরা তার ফার্সী ভাষা বুঝতে পারে না। ফলে রাজা তাদের খুব ক'রে চাবকায। রাজা যখন এই ভাবে উন্মত্তের মত তার প্রেমিকাদের খোঁজ ক'রে বেড়ায়, তখন তার প্রেমিকাদের দেখা যায় হু'ই ভাঁড়ের সঙ্গে পালিয়ে পালিয়ে বেড়াচ্ছে। কখনো দেখা যায় তারা দর্শকদের মধ্য থেকে উঁকি মারছে, আবার কখনো দেখা যায় পার্শ্ববর্তী বাড়ির জানলা দিয়ে উঁকি মারছে। রাজা মঞ্চোপরি ভাঁড়েরদের কাছ থেকে তার প্রেমিকাদের কোনো হুঁশি না পেয়ে তাদের খুঁজতে স্থানান্তরে যায়। তার প্রেমিকাদের নিয়ে ভাঁড় হুজন এবার মঞ্চে আসে। তারপর তাদের বিয়েও হয়। ঘর গৃহস্থার নানারূপ ঝামেলটামেলা অত্যন্ত হাস্যপূর্ণ ভাষায় ব্যক্ত ক'রে, এক আনন্দঘন পরিবেশে শেষ হয় নাটকটি।

ভাঁড়পথরে সবচেয়ে জম্‌কালো পোষাক পরে রাজার চরিত্রাভিনেতা। এরা লম্বা চোগা ব্যবহার করে। মাথায় পাগড়ী বাঁধে। গলায় দেয় মণি-মুক্তোর হার আর হাতে নেয় কোড়া বা চাবুক।

ভাঁড়পথরের অভিনয়ে এখনো মেয়েরা অংশ নেয়নি, ফলে স্ত্রীচরিত্রের অভিনয় করে অল্পবয়সী ছেলেরা। এরা পেশোয়াজ পরে এবং মাথায় বাঁধে দু'পট্টা। ভাঁড়েরা পরে চাদর, গারে দেয় শাট আর মাথায় দেয় হাত্তকর শঙ্খ-আকৃতির একধরণের টুপি। অগ্ৰান্ত চরিত্রাভিনেতাদের শোষাক দৈনন্দিন পোষাকেরই অল্পরূপ। প্রত্যেক দলেরই নিজস্ব সাজ-পোষাক থাকে। আর এগুলি থাকে দলনেতা মাগুনের কাছে।

স্বাধীনতা লাভের পরবর্তী কয়েক বছরে ভাঁড়পথরের প্রচলন খুবই কমে গিয়েছিলো। ছ'য়ের দশকের মাঝামাঝি সময় থেকে ভাঁড়েরা আবার নতুন উত্তমে তাদের এই ঐতিহ্য-মণ্ডিত নাট্য অঙ্গিকটিকে জনসাধারণের মধ্যে জনপ্রিয় করে তোলার আশ্রাণ চেষ্টা করে। অনেক আধুনিক নাট্যকারও এই আদিকে নাটক লেখেন। ফলে বর্তমানে ভাঁড়পথর সমগ্র কাস্মীরের গ্রাম-জীবনে খুবই শক্তিশালী এবং প্রভাবী এফ নাট্য-মাধ্যম। তবে এর শিল্পীদের অর্থ-নৈতিক অবস্থা খুবই খারাপ। সরকারের পক্ষ থেকে তাই এ ব্যাপারে প্রয়োজনীয় পদক্ষেপ নেয়া উচিত।



### পঞ্জাবের লোকনাট্য : নকল

নকল হাস্যরসাত্মক প্রহসনের উৎকৃষ্টতম নজির। নকল পরিবেশন করে পঞ্জাবের ভাঁড়েরা। দু'জন ভাঁড় মিলেই একটি দল তৈরী করে। উপর থেকে দেখলে বা এদের কথা শুনে প্রাথমিকভাবে এদের খুব বোকা বলেই মনে হবে। আসলে এরা কিন্তু বোকা নয় বরং খুবই চতুর। কিন্তু স্বভাবসিদ্ধ প্রখর উপস্থিত বুদ্ধি এবং চাতুর্যের আকস্মিক প্রকাশ ঘটিয়ে মানুষকে হাসানোর উদ্দেশ্যেই এরা বোকামির ভাণ ক'য়ে থাকে। এদের পরনে থাকে কম বহরের গুঁড়ি-হাঁটু

অবশি তুলে পরা। গায়ে থাকে টিলা হাতা লম্বাশাট আর মাথার ধাকে একটু উঁচু করে বাঁধা পাগড়ী। স্ট্রিচারিজে অভিনয় করার সময় এরা এই পাগড়ী খুলে ওড়না ক'রে নেয়। কখনো আবার কোমরে বাঁধা অল্প একখানি কাপড়—তা গামছাও হ'তে পারে—ওড়না হিসেবে ব্যবহৃত হয়। ওড়না দিয়ে মুখখানি ঢাকা সম্বন্ধে এদের গৌণ দেখা যায়। তবুও ওড়নার বুদ্ধিদীপ্ত ব্যবহারে এরা যেকোনো বয়সের যেকোনো স্ত্রীলোকের চরিত্র অতি সুন্দরভাবে ফুটিয়ে তোলে চোখের চরিত্রাভূগ, কটাক্ষ বা চাছনি এবং নানাবিধ গ্রীবা ও অঙ্গভঙ্গীর সাহায্যে। বয়স্ক লোকটিকে নকলের পরিভাষায় বলা হয় ভাইয়া। সেই নানাবিধ প্রশ্ন ক'রে শুরু করে অহুষ্ঠান। আর সঙ্গে ভাঁড়টি—স্ত্রী অথবা পুরুষ বেশী—উল্টাপাল্টা জবাব দিতে দিতে কাহিনীটিকে এগিয়ে নিয়ে যায় হাসির এমন এক চূড়ান্ত বিন্দুতে যে ভাইয়া (সেও কোনো না কোনো চরিত্র তখন) তার হাতে লাগানো চামড়ার পাল্লা দিয়ে জোরে জোরে চপটাঘাত করে সঙ্গীটিকে। আর দর্শকও যে সময় হাসিতে একেবারে ফেটে পড়ে। শেষ হয় নকল। একটি নকল পরিবেশন করতে এদের সময় লাগে মাত্র দশ থেকে বারো মিনিট। ফলে নকলের একটি অহুষ্ঠানে আট থেকে দশটি নকল পরিবেশিত হয়—এক থেকে দেড় ঘণ্টার মধ্যে।

সুদখোর মালিক ও তার বকাটে চাকর, বৌ-শাশুড়ি, চোর-পুলিশ, বাপ-বেটি, আমি মহারাজেব সঙ্গে দেখা ক'রেছিলাম—এরকম অজস্র 'নকল' আছে ভাঁড়েরে খুলিতে। এই সব নকল কিন্তু দীর্ঘদিন ধ'রে প্রচলিত আছে বংশ-পরম্পরায়। তবুও যখন তা পরিবেশিত হয় তখন তা একেবারেই সমকালীন ব'লে মনে হয়।

আসলে ভাঁড়েরা সমাজের ভ্রাম্যমান দর্পণ। হাসির মাধ্যমে সামাজিকের আশা-আকাঙ্ক্ষা কিভাবে ব্যক্ত ক'রতে হয় তার শিক্ষা এরা লাভ ক'রেছে এদের পূর্বকৃষদের কাছ থেকে। তাছাড়া নকল পরিবেশন ক'রে জীবিকা নির্বাহ ক'রতে হয় ব'লে এই চিত্রায় তারা খুবই পারদর্শী। ফলে যদিও তাদের প্রায় সকলেই নিরক্ষর, তবুও যখন তারা নকল পরিবেশন করে তখন মনে হয় স্বয়ং সরস্বতী তাদের জিবে ভর ক'রেছেন। কজিরোজগারের তাগাদা, পুরুষাণু-ক্রমিক অভ্যাসতা এবং জয়গত বুদ্ধির জোরেই এই নৈপুণ্য আজ তাদের অগ্রতম চারিত্র্য-বৈশিষ্ট্য। ফলে পরিবেশিতব্য বিষয়ে সমকালীনতার ছোঁয়াচ লাগাতে এদের কোনো কষ্টই হয় না, ফলে প্রচলিত নকল 'আমি মহারাজের সঙ্গে দেখা ক'রেছিলাম' হ'য়ে দাঁড়ায় 'আমি প্রধানমন্ত্রীর সঙ্গে দেখা ক'রেছিলাম'। তারপর এমন দক্ষতার সঙ্গে তারা এটি পরিবেশন করে যে দর্শক ধ'রে নিতে বাধ্য হয় যে তারা (বুদ্ধি) সত্ত্ব সত্ত্ব প্রধান মন্ত্রীর সঙ্গে দেখা ক'রেছে। আসলে মাজুঘের চরিত্র সম্পর্কে এদের জ্ঞান অসাধারণ। ফলে পোষাকে কোনো

পরিবর্তন না ঘটিলে, প্রয়োজনানুগ সামান্য হেরফের ঘটিয়ে খুবই বিশ্বস্ততার সঙ্গে যেকোনো চরিত্র এরা পরিবেশন করতে পারে। এ ব্যাপারে তাদের শক্তি জোগায় তাদের পঞ্চবেশন ক্ষমতা। তাই চলনের গতি বাড়িয়ে কমিয়ে, ধরনটা সামান্য পালটিয়ে লহমায় এরা কুবক থেকে রাজায় রূপান্তরিত হ'য়ে যায়। কুবকের পাগড়ী তখন দর্শকদের কাছে হ'য়ে ওঠে মূল্যবান রাজমুহুর্ট, আর নোংরা, বহর কম ধুতিখানি হ'য়ে উঠে চোস্ত কিংবা দামী রাজকীয় ধুতি।

ভাঁড়েরা অনাবিল হাসির জোগান দেয় বলে আনন্দে আত্মহারা দর্শকও এদের নিয়ে রক্ততামাশা করার লোভ সম্বরণ করতে পারেনা। ফলে অভিনয় চলাকালেই দর্শক তাদের টিক্সনি কাটে, আর নকলের ভাঁড় নকলটা কিংবা নকলিয়া প্রায় সঙ্গে সঙ্গেই তখন যে বুদ্ধিদীপ্ত ও মজার মজার উত্তর দেয় দর্শক তাতে না হেসে আর পারে না।

বাইহোক, স্বাধীন হওয়ার পর নকলচীদের একটা বড় অংশ পাকিস্তান চলে যায়—ফলে নকলের চর্চায় বেশ খামতি দেখা দিয়েছিলো পাঁচের দশকে। কিন্তু বর্তমানে নকল তার পূর্ণমর্যাদা ফিরে পেয়েছে। দর্শক-বেষ্টিত সমতল ভূমিতেই এর অভিনয় হয়। বাগ্ম্যন হিসাবে ব্যবহৃত হয় তোল।

প্রসঙ্গত: উল্লেখযোগ্য যে 'নোটক' কাহিনীর উৎসভূমি হ'লো এই পঞ্জাব। ফলে এখানেও নোটকী বেশ জনপ্রিয়। তবে বর্তমানে নোটকার প্রচার-প্রসার ও জনপ্রিয়তা উত্তর-প্রদেশেই বেশি। তাছাড়া এখানকার নোটকার বিশেষ কোনো স্বাতন্ত্র্য না থাকায় এবং উত্তর-প্রদেশের লোকনাট্য শীর্ষক অব্যাহত নোটকার আলোচনা সারিবেশিত হওয়ায় এখানে আর তার আলোচনা করা হ'লো না।

### হরিয়ানার লোকনাট্য : সাক

সাক নকল, তামাশা এবং নোটকীর পূর্বরূপ। অর্থাৎ সাক থেকেই নোটকীর বা নকলের উৎপত্তি। সাক স্বাক্ষরই তত্ত্ব-রূপ। সাকের অর্থ হ'লো রূপ বা বেশ ধারণ করা। সাকের জন্মে সাংগীত শব্দেরও প্রচলন আছে। বাইহোক, সাক হ'লো হরিয়ানার লোকনাট্য। সাক গীতাশ্রয়ী দীর্ঘ কাহিনী। অভিনয়ের সাহায্যেই এই কাহিনী পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। অর্থাৎ সাক হরিয়ানার গীতাশ্রয়ী লোকনাট্য। এতে পণ্ডেরই প্রাধান্য। তবে মাঝেমাঝে কাহিনীবাহ্য স্পষ্টরূপে ধরিয়ে দেয়ার জন্মে গণ্ডেরও ব্যবহার হ'য়ে থাকে। সাকের পরিভাষায় এই গণ্ডাংশকে 'বার্তা' বলা হয়। সাকে জনয়ের কথা বলে রাগ-রাগিনী সহযোগে 'গীত'-এর গীতগুলি, আর কাহিনী বিবৃত করে এর বার্তা।

উযুক্ত স্থানে কয়েকটি চৌকি সাজিয়ে অথবা সমতল ভূমিতে শতরঞ্জ বিছিয়ে এর অভিনয় হয়। দর্শকরা বসে মঞ্চের বা অভিনয়স্থলের চারদিকে। রক্তহল

আকারে বেশ ছোট। তবুও ঢোলক এবং সারেকী বাদক সহ অভিনেতার। সকলেই এই মঞ্চে অবস্থান করে বা ব'সে থাকে এবং ব্যয় বধন পালা আসে সে। তখন উঠে তার অংশটুকু অভিনয় করে আবার নিজের জায়গায় ব'সে পড়ে। সাজে এখনো পুরুষরাই স্ত্রী-বেশ ধারণ করে স্ত্রী চরিত্রের অভিনয় করে।

প্রথমে ঢোলক ও সারেকীর বাদনা সহযোগে প্রার্থনা গীতি অর্থাৎ সারঙ্গা এবং শিবের বন্দনা করা হয়। গীতিসহযোগে গুরু পরম্পরায়ণ পরিচয় দেয়া হয়, তারপর বার্তা সহযোগে কাহিনীর প্রস্তাবনা করা হয়। এই সময়ের পরই নৃত্যগীত ও অভিনয় সহযোগে কাহিনী পরিবেশিত হয়।

অষ্টাদশ শতাব্দীর তিনের দশকে কিশনলাল ফাট এই সাজের প্রচলন করেন। এর আগে ও এই সময় বেঙ্গাদের মুজরা ও নকলচীদের নকল খুবই জনপ্রিয় ছিল হরিয়ানাতে। ঐলয়রে বিয়ের অহুঠানে যদি মুজরা কিংবা নকল পরিবেশিত না হ'তো তাহলে বিয়ের আনন্দ মাটি হ'য়ে যেতো। কিন্তু বেঙ্গাদের মুজরা ও নকলচীদের নকল খুলে শৃঙ্গার রসাত্মক হওয়ায় জনমানসে এদের বিকল্প-মানসিকতা শক্তিশালী হ'য়ে উঠতে থাকে। ফলে কিশনলাল বধন সাজের প্রচলন করেন তখন অভাবতঃই হরিয়ানার মাহুৰ সাজ দ্বারা প্রভাবিত হ'য়ে পড়লো। কাজেই মুজরা বা নকলের অতীত জনপ্রিয়তা আর রইলো না। আবার নকল ও মুজরার সঙ্গে প্রতিযোগিতায় অংশ নেয়ার সমাজের রক্ষণশীল মাহুবেরা সাজকেও সম্মানের সঙ্গে গ্রহণ কোরলো না। তবে জনগণ দারুণ ভাবে প্রভাবিত হ'য়ে পড়লো এই সাজ দ্বারা।

কিশনভাটের সাজে সাধারণতঃ স্ত্রী বেশধারী একজন পুরুষ অভিনেতা এবং সঙ্গে দুই তিনজন অল্প অভিনেতা অংশ নিতো। মশালচী মশাল হাতে অভিনেতার মুখ দৃশ্য করে রাখার ব্রহ্ম সকল সময়ই নৃত্য সহযোগে ক্রিয়ালীল থাকতো। ঢোলক এবং সারেকী বাদকও অভিনেতার সঙ্গে সঙ্গে ঘুরে ঘুরে বাজাতো। কিশনভাটের সাজে প্রযুক্ত ছন্দ হ'লো চৌবোলা। উচ্চস্বরে গীত এই চৌবোলাই কিশনলালের সাজকে জনপ্রিয় করে তোলে। কিশনভাট প্রবর্তিত সাজের পরিচয় এখনো পাওয়া যায় সহায়নপুর, মুজক্কর নগর, মেরঠ প্রভৃতি এলাকায়।

সেই সময়ের নথারাম গোড় এই কিশনভাটের সাজ দ্বারা প্রভাবিত হ'য়ে স্বাক্ষর রচনা হাত দেন এবং অচিরেই আজকের হাধরসী নৌটকীয় স্তম্ভপাত করেন। এই সময় হরিয়ানার সাজ এতই জনপ্রিয় হ'য়ে উঠেছিলো যে সৈনিকদের চাউনিতে-ও তাদের মনোবিন্দনের জন্তে বিভিন্ন সাজকে (হরিয়ানার মণ্ডলীকে 'সাজী'ও বলা হয়) নিয়ে যাওয়া হতো।

পরবর্তী কালে এই শতাব্দীর প্রথম দশকে হরিয়ানার সাজকে ফুগাপরাসী করে তোলার জন্তে এর সংস্কার সাধন করেন দীপচন্দ। দীপচন্দ ছিলেন

সংস্কৃত পণ্ডিত। ফলে অভিনেতাদের পোছন পোছন ঢোলক বা সারেকী ঘাড়ে ক'রে বাজানোর প্রথা তিনি তুলে দিলেন। কেমনা এটা যেমন দৃষ্টিকটু, তেমনি রসলক্ষ্যেরও প্রতিক্রমক বটে। তিনি ঢোলক ও সারেকী বাদকের সঙ্গে মঞ্চের একপাশে জায়গা নির্দিষ্ট ক'রে দিলেন। ফলে তাঁর সময় থেকে হরিয়ানার বেশিরভাগ সাদেই বাজকাররা ব'সে ব'সে বাজনা বাজায়। অবশ্য পুরানো অভ্যেসবশতঃ এবং বৌদ্ধের মাথায় কোনো কোনো নাট্যঘন মুহুর্তে এখনো কোনো কোনো ঢোলকবাদক দাঁড়িয়ে দাঁড়িয়ে ঢোলক বাজাতে থাকে। তবে অল্পকাল পরেই আবার নিজের জায়গায় ব'সে পড়ে। বাজকারদের এক জায়গায় ব'সে ব'সে বাজানোর রীতির প্রচলন ছাড়াও দীপচন্দ্র সাদের ছন্দও পরিবর্তন করলেন। কিশনলাল ভাটের পর থেকে সাদে চৌবোলার ব্যবহার হ'য়ে আসছিল। কিন্তু চৌবোলা গাইতে হয় খুব জোরে, অনেকটা চীৎকার ক'রে। এই চীৎকৃত গান যেমন সকলের পক্ষে গাওয়া সম্ভব নয়, তেমনি তা অনেক সময় রসের হানিও ঘটায়। ফলে চৌবোলার পরিবর্তে প্রচলন করলেন 'কাঞ্চিয়া'-র। ছন্দ হিসেবে চৌবোলার চেয়ে কাঞ্চিয়া অনেক বেশি মিষ্টি। ত্রীচরিত্রাভিনেতার পোষাক-পরিচ্ছদও তিনি অনেক বেশি শিল্পমণ্ডিত ক'রে তুললেন। এদের সঙ্গে নির্দিষ্ট ক'রেছিলেন কালো রঙের ঘাঘরা, কপোর অঙ্গিয়া এবং লাল রঙের ওড়না। সবমিলিয়ে দীপচন্দ্র হরিয়ানার সাদে এক নতুন জোয়ার নিয়ে এলেন। শোনা যায় প্রদর্শনের মাধ্যমে তিনি হরিয়ানার যুবকদের সেনাবিভাগে ভর্তি হ'তে অপ্রাণিত ক'রেছিলেন। আর এর সঙ্গে সরকার থেকে তাঁকে পুরস্কৃত করা হ'য়েছিলো।

দীপচন্দ্রের পরে তাঁর শিষ্য হরদেবীও সময়ের চাহিদা অনুসারে আপন প্রতিভার স্পর্শে সাদের সংস্কার সাধন করেন। অঙ্গিয়া তুলে দিয়ে সাধারণ পোষাকের ব্যবস্থা ক'রলেন তিনি। তাছাড়া কাঞ্চিয়া ছন্দের পরিবর্তে প্রয়োগ করলেন 'রাগনী'। রাগনী হরিয়ানার লোকগীতি বিশেষ। কিছুদিন উত্তরের রীতি সমান জনপ্রিয়তায় হরিয়ানার সাধারণ মানুষের মনোরঞ্জন করলেও শেষাবধি কিন্তু হরদেবার সাদই টিকে গেল। সাদ থেকে উঠে গেল 'অঙ্গিয়া' এবং 'কাঞ্চিয়া'। অঙ্গিদিকে 'রাগনী' আজকের সাদেও বেশ জনপ্রিয়। হরদেবী প্রবর্তিত রীতির বিখ্যাত শিল্পীরা হ'লেন 'ভতু', 'চতু', 'বাজে' প্রমুখ।

বাইহোক, দীপচন্দ্র ও হরদেবার ঐকান্তিক প্রচেষ্টায় সাদ অনেকবেশি জনপ্রিয় হ'য়ে ওঠে। আর খুবই স্বাভাবিকভাবে এই সময় সাদে ঢোলক ছাড়াও নাকান্ডার প্রয়োগ আরম্ভ হ'লো, সংযুক্ত হ'লো সাদের বিন্দুক চরিত্র 'মলখরা'। ব্যবসায়িক দিক থেকেও সাদ এই সময় বেশ উন্নতি করে।

এই শতাব্দীর তিনের দশক থেকে আবার সাদের বিকস্মচারণ করা হ'তে থাকে আর্দসমাজের নেতৃত্বে। আর্দসমাজের তরফ থেকে হরিয়ানার মানুষকে এ



ভয়ও দেখানো হ'লো যে সাক্ষ দেখলে বা সাক্ষের আয়োজন ক'রলে সমাজচ্যুত হ'তে হবে। স্বাভাবিক কারণেই সাক্ষের প্রচলন অনেক কমে যায়। সাক্ষের এই দুদিনে বিপত্তারণের ভূমিকায় অবতীর্ণ হ'লেন পণ্ডিত লক্ষ্মীচন্দ্র। লক্ষ্মীচন্দ্র নিজেকে অনেকগুলি সাক্ষ রচনা করলেন। নিজেকে গান নিধি তাতে সুরও দিলেন। নতুন সেই সুরের জোয়ারে আধসমাজের তাবৎ বিরোধ খড়-কুটোর মত ভেঙ্গে যায়। সাক্ষ আবার তার সম্বোধিনী মায়ায় হরিয়ানার আপামর জনসাধারণকে একেবারে নাচিয়ে তুললো। ফলে অনেক প্রতিভাবান মানুষ পুনরায় সাক্ষের চর্চায় আত্মনিয়োগ করলেন। পণ্ডিত মোগেরাম তাঁদেরই একজন। তিনি ছিলেন লক্ষ্মীচন্দ্রের শিষ্য। মোগেরাম স্ত্রী চরিত্রাভিনেতাদের 'ঘাঘরা' তুলে দিয়ে সালোয়ারের প্রচলন ঘটালেন। সেই থেকে সাক্ষের স্ত্রী চরিত্রাভিনেতার সালোয়ার প'রে আসছে। দস্তবাদিকা এবং আজাদমাষ্টার সাক্ষাভিনয়ে মহিলাদের দিয়ে স্ত্রী-চরিত্রের অভিনয় করালেন। ব্যাপারটি হরিয়ানার সাক্ষ-প্রেমীরা ভালো চোখে দেখলো না। ফলে স্ত্রীলোক দিয়ে স্ত্রীচরিত্রের অভিনয় সাক্ষে জনপ্রিয়তা অর্জন করতে পারেনি।

কিশনলাল ভাট থেকে পণ্ডিত মোগেরাম অবধি সাক্ষের ইতিহাস মূলতঃ অস্তিত্ব রক্ষার লড়াই-এর ইতিহাস। আর সে লড়াই-এ সাক্ষ ও তার একনিষ্ঠ সেবকরা যে জয়ী হয়েছেন এবিষয়ে কোনোই সন্দেহ নেই। বর্তমানে তার আবার নাভিস্থাস উঠেছে অসামুখ্য ব্যবসায়ীদের যক্ষের হাতের পীড়নে। হরিয়ানার সাক্ষ আজ যেমন জনপ্রিয় তেমন এক অত্যন্ত লাভজনক ব্যবসা। সাক্ষের আসরে আজ যক্ষের আধিপত্য। ফলে এর লোক-কল্যাণকর রূপ এবং শিল্পের দিকটি বড়ই অবহেলিত। ফলে হরিয়ানার সাক্ষ আরেকবার, সম্ভবতঃ শেষবার, তার অস্তিত্বের সংকটে পড়েছে। আর তাই হরিয়ানার জনমানসের ঐকান্তিক কামনা আবার কোনো 'চন্দ'-এর আবির্ভাব ঘটুক, যিনি সাক্ষকে যক্ষের কবল থেকে মুক্ত করে তাকে এ+ই সাক্ষে লক্ষ্মী এবং সরস্বতীর হাতে সমর্পণ ক'রে দিতে পারবেন। অচিরেই হরিয়ানার মানুষের এই ঐকান্তিক কামনা পূর্ণ হ'য়ে উঠবে—এই আশা রাখি।

### হিমাচল প্রদেশের লোকনাট্য : করিয়ালা

কাহিনী, প্যাণ্ডুলিপি, পরিচালক, প্রযোজক, মঞ্চোপকরণ এবং পর্যাপ্ত পোষাক-পরিচ্ছদ বা রূপসজ্জা বাদ দিয়ে কি কোনো নাট্যাভিনয় সম্ভব?—সম্ভব। হিমাচল প্রদেশের করিয়ালা তার প্রকৃষ্ট উদাহরণ, আর সেই কারণেই এই নাটক দেখার জগ্গ নানা ব্যয়ের নানা ক্লটির ও মনস্তত্ত্বের মানুষ রাত জেগে পরম আগ্রহে বসে থাকে।

করিয়ালা হিমাচল প্রদেশের লোকনাট্য। করিয়ালাকে “সাক্ষ”ও বলা হয়।

এর অভিনেতাদের বলা হয় ‘করিয়ালচী বা স্বাকী’। আঙ্গিকের সামান্য পরিবর্তন-এর কারণে হিমাচল প্রদেশের এই লোকনাট্যের আরও দুই ভিন্ন রূপ প্রচলিত আছে—বান্ধু এবং ভগত। এখানে হিমাচল প্রদেশের দক্ষিণ সীমান্তবর্তী এলাকা—কাণ্ডবাট, সোলন, ধামী, মাহ্লাগ, কোঠার, ভাজী, মাণ্ডী, বিলাসপুর এবং সিরমোর-এর দিকে প্রচলিত কৈলা বা করিয়ালা নিয়েই আলোচনা করা হ’য়েছে।

করিয়ালা শব্দটির ব্যুৎপত্তি নির্ণয়ে মত পার্থক্য আছে। কেউ কেউ মনে ক’রে থাকেন নাট্যশাস্ত্রের ‘ক্রৌড়র্নায়কম্’ ই উচ্চারণ পরস্পরায় করিয়ালা হ’য়ে পড়েছে। আবার কেউ কেউ মনে করেন স্থানীয় স্বগন্ধি ফুল “করিয়াল” থেকেই এসেছে শব্দটি। রহস্ত্রোদ্গাটন অর্থে ‘কারেল’ ব’লে একটি পাহাড়ী শব্দের প্রচলন আছে। ‘কারৈল’ ব’লে আরেকটি শব্দ এ প্রসঙ্গ থেকে বাদ দেয়া যায় না। কারৈল-এর অর্থ হ’ল কোনো দেবতার কাছে বিশেষ কোনো কামনা পূর্তির জন্যে প্রার্থনা।

বাইহোক, করিয়ালার প্রারম্ভিক অঙ্কঠান বা পূর্বরঙ্গবিধি ধর্মীয় পরিমণ্ডলেই সম্পাদিত হ’য়ে থাকে। “চৌমুখ দীযত”—অর্থাৎ পৃথিবীর চতুর্দিক উজ্জলকারী চতুমুখী একটি প্রদীপ জালানো, “ভূমি স্পর্শ”—অর্থাৎ ধরিত্রী মাতার উদ্দেশ্যে আত্মরিক শ্রদ্ধা জানানো, “আখড়া এবং বাহু স্পর্শ”—অর্থাৎ ঢোল, নাকাডা, মানাই, করনাল প্রভৃতি বাজ্যস্ত্রের পূজা করা এবং “ঘিনা পরিক্রমা”—অর্থাৎ অগ্নি (কুণ্ডের) প্রদক্ষিণের মাধ্যমে পরম ব্রহ্মের প্রতি শ্রদ্ধা জানানো প্রভৃতি আঞ্চলিক আচার অঙ্কঠান করিয়ালার পূর্বরঙ্গ বিধিতে অবশ্য পালনীয় সব জিয়াদি।

করিয়ালা আঙ্গিকের উৎস নিয়েও করিয়ালার গবেষকদের মধ্যে মতবিরোধ আছে। হিমাচলের ওম চাঁদ হাণ্ডা মনে করেন—অঙ্গিক হিসেবে করিয়ালার প্রাচীনত্ব বিষয়ে নানাপ্রকার প্রত্নতাত্ত্বিক নিদর্শন থাকলেও তা খুব বেশী প্রাচীন নয়। তাঁর মতে করিয়ালার উদ্ভবে সপ্তদশ শতাব্দীর ভক্তি আন্দোলনের বড় রকমের একটা প্রভাব আছে। অতীতকালে হিমাচলেরই শ্রীরামদয়াল নী রাজ মনে করেন—দশাপঞ্চল এই লোক-নৃত্য-নাট্য ভারতের নাট্যশাস্ত্রেরও পূর্ববর্তী। গাধীয়া পার্টির কবিয়ালচী শ্রীপরশরাম তোমারও করিয়ালার প্রাচীনত্ব সম্বন্ধে নিঃসন্দেহান।

করিয়ালার অতীত দিক নিয়ে এবারে আলোচনা করা যাক। করিয়ালার কোনো নির্দিষ্ট পাণ্ডুলিপি নেই—অর্থাৎ লিখিত নাটক করিয়ালাতে নেই। ফলে করিয়ালচী বা করিয়ালার অভিনেতাকে তাৎক্ষণিক ভাবে বিভিন্ন সব ঘটনা পরিবেশন ক’রে উপস্থিত বুদ্ধি ও পরিণত অভিনয় ব্যক্তিত্বের সঙ্গে তার ব্যাখ্যা ক’রে দর্শক সাধারণকে আনন্দ দিতে হয়। কল্পনা-প্রসূত এই ঘটনার পরিবেশনে তাদের শারীরিক ও বাচনিক প্রকাশ ভঙ্গিকে নিত্যই নতুন নতুন ও সামঞ্জস্যপূর্ণ রঙ চড়াতে হয়—যাতে ক’রে দর্শক অভিনেতার প্রকাশ কৌশল ও তার

অভিনববে টান টান হ'লে বসে থাকতে পারে। সমগ্রানুভূত ঘটনাগুলিকে তারা এমনভাবে উপস্থিত করে—বাস্তব ক'রে সব ঘটনা মিলে পূর্ণাঙ্গ এক কাহিনীর চোঁরা নিতে পারে।

হাইহোক, করিমালার অভিনয় শিক্ষার জন্ত কিন্তু কোনো ব্যবস্থা নেই। অভিনয়ের জন্ত প্রয়োজনীয় নৈপুণ্য ও দক্ষতা বেন করিমার্টার এক অমূল্য উত্তরাধিকার।

তাল, ছন্দ ও যুক্তিবাদের প্রতি জাতিগত উৎসাহ এই অবিরাম বাস্তবকল্প কাল্পনিক কাহিনী নির্মাণে তাদের সামর্থ্য এনে দিয়েছে। জাতিগত স্বাভাবিক তাল ও মাত্রা জ্ঞানের কারণে করিমালারীদের তথ্য অভিনয়ের প্রতিটি মুহূর্তই তাল-লয় সমন্বিত। ফলে, নটী, তাল প্রভৃতি শব্দ হিমাচলীদের জীবনেরই অঙ্গবঙ্গ হ'য়ে পড়েছে। এই তাল-মাত্রা জ্ঞান করিমালার সংলাপ রচনা (ভাষাতাত্ত্বিক ভাবে) ও তার উচ্চারণে অভাবনীয় এক সময় জ্ঞানের নজির সৃষ্টি ক'রে অচ্যুতানকে জীবন্ত ও প্রাণবন্ত ক'রে রাখে। শুধু তাই-ই নয় ভাষাতাত্ত্বিক ভাবে—অভিনেতাদের কল্পনাশক্তিতে—রচিত দলবদ্ধ উত্তর-প্রত্যুত্তর অন্তর্মিল-সমন্বিত হ'য়ে ওঠে। উদাহরণ স্বরূপ “সাধু কা স্বাক্ষর” একটি অংশ এখানে তুলে দেওয়া হ'ল।

কঁহা সে তুম জোগী আএ, কঁহা তুমহারা ভাব;

কঁহা তুমহারা বহন ভানজা, কঁহা রথোগে আঁব ?

পূরব সে হাম জোগী আএ, পাচ্ছেম হমারা ভাব,

ধরতী হমরা বহন ভানজা, স্ত্রী কী ছাতীশে রাখে পাব ॥

বিদূষক :-—আঁও তাহারা বাওঁ।

সাধুবারা !

কোথা থেকে আল-ছা তোমরা, কোথায় এখন বাবে ?

বোন-বোনঝি আছে কেউ, কোথায় তোমরা রবে ?

পূর্বদেশেতে থাকি মোরা, পশ্চিমেতে যাই।

পৃথিবীটাই ঘর আমাদের, বোন-বোনঝিও তাই।

অমনি বিদূষক টিপ্পনী কাটে—“তোমাদের মাথা আর আমার (ঠাং বা) যুগু।”

যুক্তি-নির্ভরতা করিমালার একটা বড় সম্পদ। তাছাড়া করিমালার স্বাভাবিক অন্তর্দর্শনে খুবই দক্ষ। এই অন্তর্দৃষ্টির জোরে ঠগবাজকে ঠকাতে, স্ববিরোধিতার উন্মীলন ঘটাতে, প্রকৃত সত্যের উদ্ঘাটনে এবং মহত্বের গুণগান করতে তারা খুবই সক্ষম। বলাই বাহুল্য যে এসবই সম্ভব হয় তাদের অন্তর্দৃষ্টি এবং যুক্তি-প্রবণতার প্রতি আসক্তির জন্তই। কোনো ধরনের ভগ্নামিতে করিমালার বিব্রাণ হয় না, এবং ভগ্নামি বা কপটতা দূর করতেও তারা বেশ সিদ্ধহস্ত। তুচ্ছাতি-তুচ্ছ সব বিষয়ের মধ্যে যুক্তি ও দর্শনের প্রয়োগ ক'রে নানানভাবেই তারা আনন্দ পায় এবং দর্শকদেরও আনন্দ দেয়।

অনিমোচ্ছল বহুবিধ ঘটনার সমুদ্র করিয়ালা হিমাচল প্রদেশের বৈচিত্র্যময় জীবনেরই প্রতিচ্ছবি। নব-নবোন্মেষশালিনী প্রতিভার সাহায্যে করিয়ালাচীরা অত্যন্ত দক্ষতার সঙ্গে এই সব ঘটনা জীবন্ত ও আকর্ষণীয় ক'রে তোলে। ভারতীয় অব্যাক্ষবাদের মত অত্যন্ত জটিল এবং গুরুত্বপূর্ণ বিষয়ও অনিমোচ্ছল হাসিঠাট্টার মাধ্যমে পরিবেশিত হয় এই করিয়ালায়। কলে কোনো আধ্যাত্মিক বাণী ও তত্ত্বকথা শুধুমাত্র দর্শকের হৃদয়ের ধন হ'য়েই থাকেনা—অবসর সময়ে পাড়া-পড়শীদের মজলিশে বেশ সরসভাবে তারাও পরিবেশন ক'রে ছড়িয়ে দেয় সেই সব তত্ত্বকথা।

করিয়ালার রন্ধনশৈলী : যে কোনো ফাঁকা জায়গা করিয়ালার অভিনয়ক্ষেত্র হ'য়ে উঠতে পারে। তবে ফসল তোলার পর মাটি সমান ক'রে নিয়ে অথবা গৃহস্থের বাড়ীর উঠোনেই সাধারণতঃ করিয়ালার অভিনয় হয়। খোলা জায়গায় দর্শকরা বসে অভিনয়ক্ষেত্রের চারধারে। আর বাড়ীর উঠোনে যখন অভিনয় হয় তখন বাড়ীর লোক ও তাদের আত্মীয় স্বজন সাধারণতঃ বারান্দার যে কোনো জায়গায় বসে অভিনয় দেখে। অভিনয়ক্ষেত্রটি চতুর্কোণ (সংস্কৃত চতুর্ভুজের সঙ্গে এর দূরতম সাদৃশ্য আছে বলে অনেকে মনে করেন)। চার কোণে চারটি কাঠদণ্ড পুতে এর সীমা নির্ধারণ করা হয়। দণ্ডগুলির গায়ে 'ভৈলভা' কাঠের বেশ কয়েকটি মশাল আটকিয়ে দেয়া হয়। এই মশালের আলোয় অভিনয়ক্ষেত্র আলোকিত হয়। আর তেলক ও অশ্রুপূর্ণ বাস্তবতার কাছে জেলে দেয়া হয় পবিত্র অগ্নিকুণ্ডটি। অবশ্য বর্তমানে কেরোসিন বা গ্যাস এমনকি বৈদ্যুতিক আলোও করিয়ালায় ব্যবহৃত হ'চ্ছে। প্রচলিত নিয়ম অনুসারে দর্শক আঁড়া বা অভিনয়ক্ষেত্রে ঢুকতে পারে না। তাই কোনো ছলে তারা যাতে অভিনয় ক্ষেত্রে ঢুক না পড়ে তার জন্য কাঠদণ্ডগুলিতে দড়ি বেঁধে ঘিরে রাখা হয়

#### অভিনয়চর্চা :

ঢোলও অশ্রুপূর্ণ বাস্তবত্ব সহযোগে জঙ্গ তালের বাজনা দিয়ে অহুষ্ঠান শুরু হয়। দর্শকদের আমন্ত্রণ জানানো এবং সববেত হ'য়ে তাদের আসন নেয়ার দিক থেকে করিয়ালার এই পূর্বরঙ্গ-বিধির গুরুত্ব খুব বেশী। যতক্ষণ না পঞ্চাশ মাত্রার দর্শক এসে সববেত হয় ততক্ষণ ধ'রে চলতে থাকে এই অহুষ্ঠান। দর্শক আসন নেয়ার পর শুরু হয় 'পুজাওয়াল' বা কল্যাণময় দেবতা বিজ্ঞুর প্রার্থনা। হিমাচলপ্রদেশে বিজ্ঞুর অনেক মন্দির লক্ষ্য করা যায়। দেব 'বিজ্ঞু' জুড়ে 'বীজেশ্বর' এবং হিমাচল প্রদেশে 'দেওখাল' নামে পরিচিত। মূর্তিরূপে বিজ্ঞু কুঠার হস্তে ক্রীড়ারত। পুজাওয়ালের পর আরম্ভ হয় চম্পাবলী নৃত্য। এই নৃত্যই করিয়ালার প্রথম অভিনয়ের অংশ। চম্পাবলী ও তার প্রেমিকের নৃত্য এখানি। এদের সম্পর্কে নানা মতের প্রচলন আছে। কেউ কেউ বলেন চম্পাবলী বোড়শ শত শোণিনী-দেবই একজন এবং তার প্রেমিকটি আর কেউ নয় তাদের হৃদয়ের কানাই।

আবার কেউ কেউ বলেন, চন্দ্রাবলী হ'লেন পার্বতী এবং প্রেমিকটি হলেন শিব। তন্দ্রা অবধূত অথবা ভাঁড়ের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়ে তিনিই নাটকের সূচনা করেন। যেহেতু হিমাচল-প্রদেশ হর-পার্বতীর দেশ, সেইহেতু দ্বিতীয় মতটিই অধিক সমীচীন ব'লে মনে হয়। চন্দ্রাবলীর সঙ্গী অবধূতর বা 'সিন্ধ'-এর স্থানীয় নাম 'চিরগিয়া'। চিরগিয়ার কাজ আরম্ভ করা বা হাসানো। এমনও হ'তে পারে যে এই অবধূত ছদ্মবেশে নৈব্যক্তিকভাবে আদিম 'তাণ্ডব ও লাস্ত্র' নর্তকদের প্রতিভা বা স্মৃতিরেশ হ'য়ে সমবেত দর্শকমণ্ডলীকে একেবারে মাতিয়ে রাখে। নাট্যাট্যচর্চানের সবচেয়ে একত্বপূর্ণ দিক এটি।

বিলম্বিত লয়ে চোদ্দমাত্রার একটি তালে চন্দ্রাবলী নেচে চলে, করিয়ালার পরিভাষায় এই তালটির নাম 'বধাই' তাল। তার জনহাত খানি থাকে মুখের সঙ্গে সমান্তরাল ভাবে উচুতে এবং বাঁ হাতগানি অষ্টভূমিকভাবে তার বুকের ওপর। ঘোমটা টেনে ঘুঙুর না প'রে এই একই ভঙ্গিতে সে আখড়া প্রদক্ষিণ করে। চিরগিয়াও তাকে অনুসরণ করে। তার হাতে থাকে ভঙ্গুর বা বড়ুল। হস্তাকর ভাবে পোষাক প'রে সেও চোদ্দমাত্রার তালের ফাঁকে নানা রূপ অঙ্গভঙ্গী করতে করতে নেচে চলে। নাচের ফাঁকে ফাঁকে সে পবিত্র অগ্নিকুণ্ড থেকে আগুন নিয়ে স্তম্ভের গায়ে বীধা মশালগুলোতে আগুন ধরিয়ে দেয়। এটাকে বলা হয় আসর বীধা। বধাই তাল থেকে এই সময় বাজানো হয় জঙ্গ তাল। সবমিলিয়ে নাটকাভিনয়ের ক্ষেত্রে অভিনয়ের উপযুক্ত ক'রে তুলতে এবং দর্শকদের নাটকাভিনয়ের প্রতি আগ্রহী ক'রে তুলতে চন্দ্রাবলী নৃত্যাংশের গুরুত্ব করিয়ালাতে খুব বেশী। দশ মিনিট ধরে চলে এই নৃত্য।

চন্দ্রাবলীও তার সঙ্গী সিন্ধ যখন খুব ক্ষতলয়ে করিয়াল (নামক) লোকতালে নাচতে থাকে তখন আখড়া থেকে একটু দূরে হ'জন নেপথ্যকর্মী কর্তৃক ধৃত একখানি পর্দার আড়ালে দাঁড়িয়ে বেশ কিছুক্ষণ ধরে বিবিধ সব শ্লোক আবৃত্তি করা হয়—যতক্ষণ না পর্দাখানিকে এক ঝটকায় একদিকে সরিয়ে নেয়া হয়। সাধুরা তখন দর্শকাসনের মধ্যে থেকে, নানা দিক থেকে আখড়ায় এসে হাজির হয়। সাধুদের এই মঞ্চ-আগমন এতই নাটকীয় এবং চমৎকার-দর্শন যে দর্শকরা একেবারে অভিভূত হ'য়ে পড়ে।

পর্দার আড়ালে বা নেপথ্যে দাঁড়িয়ে সাধুরা প্রথমে মাতা ভবানী, তাঁর পুত্র গণেশ, ব্রহ্মা, বিষ্ণু এবং মহেশ্বরের বন্দনা করে। তারপর ন'নাবিধ শ্লোক আবৃত্তি করতে থাকে—একথা আগেই বলা হ'য়েছে। যাইহোক, মঞ্চে এসে তারা নাচে গানে আসর একেবারে মাং ক'রে দেয়। এই সময় তারা যে গান গায় প্রায় ক্ষেত্রেই তার সাধারণ এবং পরিচিত ধ্রুপদটি হলো—“সাধো কী নগরিয়া বসে না বে কোঁঠেরে জোঁঠ বে বসে সাধু হোয়ে।”

অর্থাৎ— “কেই বা আর কবে বাস সাধুদের নগরে।

যেই বা কক্ক বাস, তাকে সাধু বলা হয়রে।”

নাট্যগান শেষ হ'লে পুছনেওয়ালা সাধুদের নিবাস, দেশ-বিদেশের খবর এবং ভারতীয় অশাস্ত্রবাদের নানাবিধ খুঁটিনাটি বিষয়ে প্রশ্ন করে। পুছনেওয়ালায় ভূমিকায় অবতীর্ণ হ'ন সাধারণতঃ গ্রামেই একজন বয়োবৃদ্ধ। এখানে উল্লেখ করা প্রয়োজন যে মানস এবং এই পৃথিবীতে তার অস্তিত্বের নানাবিধ জটিল সমস্যা অবতারণা করা হয় করিয়ালার এই প্রাথমিক নাটিকাভিনয়েই। মনে রাখা প্রয়োজন যে এটা কোনো কাকতালীয় বাণ্যাব নয়। গ্রামের নিবন্ধর ও অপেশাদার শিল্পীদের সমবেত এবং উন্নতমানের নাট্য অভিজ্ঞতারই ফসল এটি। করিয়ালায় পরিবেশিত নাট্যাংশগুলির মধ্যে সাধু কাব্যই দীর্ঘতম। করিয়ালায় ভারতীয় দর্শনের নানাদিক খুবই সরল অথচ জটিল দ্বন্দ্বিতার মধ্যদিয়ে আলোচিত হয়। ফলে তার প্রতিপাত্তগুলি খুবই স্পষ্টরূপে ধরা পড়ে দর্শকের কাছে। উচ্চারণ, শাবীরিক অভিব্যক্তি কিংবা গতি সবই যেমন তাল-লয় সমন্বিত তেমনি যুক্তিসিদ্ধও।

করিয়ালার একটি অঙ্কনে যতকিছু শিক্ষা ও জ্ঞান বিতরণিত হয়, তার বেশির ভাগই সম্মিলিত এই প্রথম স্বাক্ষ বা নাটিকাখানিতে। অথচ সাধু কাব্য কখনোই দর্শকের দৈর্ঘ্যচাতি ঘটায় না বরং উপস্থাপন ভঙ্গীর চমৎকারিত্বে তারা বেশ আগ্রহভরেই ব'সে থাকে এবং দেখেও। করিয়ালার এই সংস্কৃত ও তন্ত্রনিত সার্বজনীনতার দক্ষণ ত্রৈশঙ্ক্যের বিয়ুক্তি এবং নাট্যাংশের সাংখ্যিক অভিনয় দু'য়েরই প্রকাশ ঘটে সম্যক মাত্রায়, ফলে দর্শক সাধারণও উৎসাহী হয়ে ওঠে পরবর্তী ঘটনার জ্ঞান। এই স্বাক্ষে বিদূষকের হাতে থাকে বাঁকানো একপানি কাঠের লাঠি। প্রসঙ্গতঃ স্মরণযোগ্য যে সংস্কৃত নাটকে বিদূষকের হাতেও এমনি এক লাঠি থাকে। সিমলার নিকটবর্তী এলাকায় এই বিদূষকে বলা হয় “পুরনিয়া,” কাক্সারাব দিকে দণ্ডু এবং গিলাসপুর ও মাণ্ডির দিকে ‘বাউরা’। করিয়ালায় দৈনন্দিন জীবনের বিভিন্ন সব ঘটনাবলী সংস্কৃত শ্লোক এবং উপকাণ্ডিনীর সাহায্যে স্থানীয় ভাষায় অতি প্রাজ্ঞভাবে ফুটিয়ে তোলা হয়, স্পষ্ট করা হয় ভারতীয় দর্শনের মূল সত্যটিকে। তবুও কিন্তু এর কোনো যুক্তিগ্রাহ্য এবং আদি, মধ্য ও অন্ত সমন্বিত কাহিনী থাকে না। উদাহরণস্বরূপ বলা যায় পুছনেওয়ালা এবং সাধুদের মধ্যে সংঘটিত প্রশ্নোত্তর পর্বের শেষে গুরু তাঁর এক শিষ্যকে দাঁতন ও স্নানের তল সংগ্রহ করতে বলেন। এই সময় নৃত্য সহকারে পরিবেশিত হয় একটি গান। গানগুলি ঘটনার সঙ্গে খুবই প্রাসঙ্গিক। সাধু কাব্য বিষয়গত ভাবে যেমন গম্ভীর তেমনি জ্ঞান-প্রদায়ী। চেনা স্নানের তল আনতে এবং সাধুর জন্তে দাঁতন জোগাড় করতে গেলে পুছরের মালিক এবং সাধুদের মধ্যে বেধে যায় বিষম এক বিবাদ। কাছে কাছেই শৈথিল্য আসে স্বাক্ষখানির জ্ঞান-গম্ভীর পরিবেশে।

দর্শক সাধারণও ভিন্নরকমের আশ্বাদনে উৎক্ল হ'য়ে ওঠে। সঙ্গে সঙ্গে শেব হয় এই স্বাক্ষানি। অসম্পূর্ণ অবস্থার স্বাক্ষানির এই আকস্মিক পরিসমাপ্তিও যেন নতুন এক অর্থ বয়ে আনে।

প্রচলিত রীতি অচসারে সাধু কা স্বাক্ষই করিয়ালার প্রথম স্বাক্ষ (বা নাটিকা)। সাধু কা স্বাক্ষ প্রথমে বা আদৌ পরিবেশিত না হ'লে করিয়ালার একটি আসর যেন সম্পূর্ণতা পায় ন', ফলে কুলদেবতা অপ্রসন্ন হন এবং অভিশাপ দেন কুশীলবদের। করিয়ালীদের কাছে এই বিশ্বাস এতই প্রবল যে অচটানের গুরুত্বই তারা সাধুকা স্বাক্ষ পরিবেশন করেন। সাধুকা স্বাক্ষের পরে যেকোনো স্বাক্ষই পরিবেশিত হ'তে পারে। করিয়ালার একটি অচটানে কখনো কখনো দশ থেকে বারোখানি স্বাক্ষ পরিবেশিত হ'য়ে থাকে।

সাধুকা স্বাক্ষ অত্যন্ত সফলভাবে দর্শক মনে পরিচ্ছন্ন এক প্রভাব বিস্তার ক'রে জীবন ও জগত সম্পর্কে সচেতন ক'রে তোলে। স্বভাবতঃই এমনি সময় প্রয়োজন হ'য়ে পড়ে আনন্দজনক কোনো উপকরণের। হৈছল্লোড়, হাসি-ঠাট্টা ইত্যাদির মধ্য দিয়ে যাতে ক'রে দর্শক সাধারণ একটু ভিন্ন রসের আশ্বাদ পায়, তারই জগ্রে সাধারণতঃ দ্বিতীয় সঙ হিসেবে পরিবেশিত হয়—“ঝুলনা”।

সাধু কা স্বাক্ষ যেমন ভারতীয় দর্শনবোধের বিভিন্ন দিকের বর্ণনা দেয়। তেমনি “ঝুলনা” পরিবেশন করে বিভিন্ন সব ভারতীয় তাল। চার থেকে পাঁচজন ব্যক্তি “হো-হো-হো! হো-হো-হো” ক'রে চৈৎকার করতে করতে তিন / দুই মাত্রার সম্বন্ধে পাঁচ তালে নাচতে নাচতে মঞ্চে আসে। এই সাদাসিদে ছড়াকাররা সকলেই শয়তান এক ভাঁড়ের শিকার। শয়তানটি শুকনো একটি লাউ বা লাউয়ের বস এদের প্রত্যেকের মাথায় বাড়ি মেরে ভেঙে ফেলে। স্বাক্ষানি বিভিন্ন রুচি ও বয়সের দর্শকের কাছে সমানভাবেই আকর্ষণীয়। শয়তানটি মুখ দিয়ে আগুনের রশ্মি গিলে তা আবার বের করতে পারে। কখনো কখনো সে আবার একদলা কাগজ চিবিয়ে চিবিয়ে খেয়ে ফেলে—কিন্তু বমি ক'রে যখন তা বের করে, তখন তা আর শেষ হ'তে চায় না। নাটকাভিনয় এখানে একেবারে ম্যাজিক হ'য়ে ওঠে নিঃসন্দেহে। আর সাদাসিদে ছড়াকার চারজন বিভিন্ন ছন্দে তাত্ত্বিক ভাবে ছড়া কেটে চলে স্থানীয় ঘটনা ও মানুষ নিয়ে। সব মিলিয়ে ঝুলনা কোড়ুক রসাত্মক, ফলে দর্শক সাধারণ—বিশেষ ক'রে অল্পবয়সী দর্শকেরা—এই স্বাক্ষানি চলাকালে গেসে একেবারে লুটোপুটি খায়।

অজরাগ :

স্থানীয় উপকরণে চর্চিত করিয়ালীদের অজরাগ স্থানীয় বৈশিষ্ট্যে মণ্ডিত। ফলে করিয়ালায় প্রযুক্ত অজরাগে কোনো খরচই প্রায় হয় না। মেক মাশে সাধারণতঃ সাদা, কালো এবং লাল এই তিনটি রঙই ব্যবহৃত হ'য়ে থাকে। চালের গুঁড়ো বা ময়দা গুলে তৈরী করা হয় সাদা রঙ, রুটি শেকা তাওয়ার তলাকার কুন্দা

কালি গুলে করা হয় কালো রঙ আর লাল রঙটি পাওয়া যায় 'গেঁক' নামে স্থানীয় লাল মাটি গুলে। দাড়ি-গৌঁক তৈরী করা হয় সাধারণতঃ পাট দিয়ে। মুখোশ তৈরী করা হয় গাছের ছাল, কাগজের মণ্ড বা বাঁকা কাঠ দিয়ে।

ইংরেজদের ট্রেনে ক'রে সিমলায় প্রবেশে করিয়ালায় অধিবাসীদের যে প্রতিক্রিয়া বা বিস্ময়, তা মূর্ত হ'য়ে ওঠে এক নিরক্ষর গ্রাম্য করিয়ালাচীর এই ছড়াটিতে—

অংগরেজ, অংগরেজ ইগ হম কী বেল, জিনহোনে অজব বনাই রেল ;

গাড়ী জুটে না বোড়া জুটে চলে ধুঁয়ে কে গেল

কি শিমলা খুব বনা ছায়, শিমলা খুব বনা ছায় ॥

হো হো, হো, হো, হো, কি, হো, হো, হো, হো ॥

ঐ চারজন লোক এই ছড়াটি আবৃত্তি করতে থাকে সমবেত ভাবে এবং হো হো হো হো ক'রে শেব করে। আর ঠিক তখনই দর্শক—বিশেষ ক'রে বাচ্চাদের হাসির গমকে গমকে, বাজনার তালে তালে শব্দভাঁনের হাতের লাউয়ের বসখানি বিনামেঘে বজ্রাঘাতের ছায় একে একে এসে পড়ে ছড়াকারদের মাথায়। সঙ্গে সঙ্গে শেব হয় ঝুলনা স্বাক্ষর।

প্রায়ক্ষেত্রেই তৃতীয় স্বাক্ষর হিসেবে পরিবেশিত হয় “সাহাব কা স্বাক্ষর।” এই স্বাক্ষরখানিতে হিমাচলীদের নাট্য প্রতিভার চূড়ান্ত বিকাশ লক্ষ্য করা যায়। সাহেবের সংসার, চাকরবাকর ও সাহেবের চরিত্র-চিত্রণ দারুণভাবেই নিখুঁত, ফলে, বিশ্বাসযোগ্য ; সাধুকা স্বাক্ষর সাধুদের দাড়িগৌঁক ও অগ্ন্যস্ত্র সমস্ত কিছুই বাস্তবধর্মী, ঝুলনায় অভূত প্রকৃতির এবং সাহাব কা স্বাক্ষর ব্যবহৃত হয় মুখোশ, মেকআপে বৈচিত্র্য আনার জন্যই। এখানে উল্লেখ করা প্রয়োজন যে অক্ষ-সজ্জার এই বৈচিত্র্যসাধনের মধ্যে সিমলার গ্রামদেশের নিরক্ষর করিয়ালাচীদের নাট্যজ্ঞান সত্যিই বিস্ময় উদ্রেক করে।

এখানে শুধু সিমলার করিয়ালাচীদের উল্লেখ করা হ'লো এই কারনেই যে হিমাচলপ্রদেশের কেবলমাত্র সিমলাতেই বসবাস ঘটেছিল ইংরেজদের। ফলে সিমলার মানুষ ইংরেজদের রীতি-রেওয়াজ আদব-কায়দার প্রত্যক্ষ জ্ঞানার্জনে সক্ষম হ'য়েছিল। এই জ্ঞান সম্যকরূপে প্রকাশিত এখানকার সাহাব কা স্বাক্ষর।

সাহাব কা স্বাক্ষর আরম্ভের আগে আনন্দে দর্শকরা যেন মেলা বসায়। ফলে স্বাক্ষর শুরু হ'তে না হ'তেই চাপরাশি এসে বলে—“হল্লা গুল্লা বন্ধ করো,— সাহাব আ রহা ছায়’। এরপর সাহাব আসেন। তিনি চাপরাশিকে জিগ্যেস করেন “কি ব্যাপার, কি হ'চ্ছে?” চাপরাশি বলে—“মেলা, মেলা বসেছে হজুর”। সাহাব বলেন—“ঠিক আছে, যাও মেম সাহেব এবং খানসামাকে ডাকে”। তখন তাঁর হস্তিভাষি দেখে মনে হয়—তিনি যেন ওখানেই সৈন্ত যোভায়েন ক'রে শিবির গাড়বেন।



সাহেব এবং তার দলবলকে দেখে গ্রামবাসীরা কেমন বিস্মিত হয়ে পড়ে। তাদের এই বিস্ময় মূর্ত হয়ে ওঠে রঙ-বেরঙের পোষাক ও শঙ্খ-আকৃতির টুপি পরা অজুদ দর্শন একটি লোকের হাব ভাবে। এমনি এক নাটকীয় মুহূর্ত থেকে, দর্শকের চিন্তাকে ঘটনা থেকে বিযুক্ত করার জন্য পরিবেশিত হয় সমবেত সঙ্গীত এবং দ্বৈত নৃত্য। দ্বৈত-নৃত্যে অংশ নেয় সাহেব এবং মেম। আর সমবেত সঙ্গীতে অংশ নেয় মলন ও অগ্রাণ্ড শিল্পীরা। তারা গায়—পিএলিয়েঁ মিম লাল সাহিবে—অপাং হলুদ মেম এবং লাল সাহেব, ইত্যাদি।

বিদেশীদের প্রতি করিয়ালচীদের দৃষ্টিভঙ্গি একটু স্বতন্ত্র প্রকৃতির, কোনো বিদেশী করিয়ালচীদের গ্রামে এলে করিয়ালচীরা তাদের নানা ভাবে উত্সাহ করে অহঙ্কার প্রকাশ করে থাকে। বিদেশী অভ্যাগমে হিমাচল প্রদেশের সমস্ত গ্রামবাসীর প্রতিক্রিয়াই প্রতিমূর্তি চরিত্রটিকে বলা হয় “সনিয়া”। আমরা আগেই সনিয়ার বর্ণনা দিয়েছি। করিয়ালার বিভিন্ন স্বাক্ষর ভাঁড় বা বিদূষকের সঙ্গে সনিয়ার চরিত্রগত সাদৃশ্য খুব সহজেই ধরা যায়। সাধুকা স্বাক্ষর পূরবিয়া কিংবা বুলনার অগ্নিভক্ষক বিকট দর্শন শয়তান—এরা সকলেই সনিয়ার নিকট আত্মীয়। প্রত্যেকটি স্বাক্ষর একজন করে ভাঁড় অবশ্যই থাকে। তারা একাধারে হাশ্বরসের সাহায্যে যেমন দর্শকদের আনন্দ দেয়—তেমনি স্বাক্ষর থানির পরিচালনা ও পরিবেশনে বেশ বড় একটা ভূমিকা পালন করে। শেক্সপীয়ারের মিড সামারস নাইটস্-এর বটম এবং তার সঙ্গীদের সঙ্গে করিয়ালার ভাঁড়রা তুলনীয়।

যাইহোক, ‘সাহাব কা স্বাক্ষর’—এর বিদূষক সনিয়ার মূখ্য কাজ হ’লো উন্টো-পান্টা সব কথা বলে সাহেবের গুরুমুগ্ধতা ফুটি করা। এর ফলে সাহেবের সঙ্গে তার একটা সমতা প্রতিষ্ঠিত হয়। ফলে সাহেব ও দর্শকের সঙ্গে তার একটা সমতা প্রতিষ্ঠিত হয়। ফলে সাহেব ও দর্শকের সঙ্গে মানসিক যোগাযোগ স্থাপনের পথ অনেকটা সহজ হয়ে আসে।

সাহাব কা স্বাক্ষর হাশ্বরসের উৎস হ’লো—একাধিক অর্থ-দ্রোহক স্বাক্ষর চন্দ্রময় প্রবোগ, বিশপদের চার্চ বা গার্জার সম্পর্কে বর্ণোক্তি এবং ব্যবহার বিধির শ্রীহীনতা নিয়ে ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপ করা।

করিয়ালচীরা প্রায় সকলেই গ্রামের সাধারণ মানুষ হওয়া সত্ত্বেও তাদের পরিবেশিত হাশ্বরস স্থূলতা বা অশ্লীলতা পঙ্কিল নয়। এদিক দিয়ে করিয়ালচী বোধ হয় একমাত্র বাতীক্রমী লোকনাট্য, যদিও বর্তমানে কোনো কোনো জারগায় তার নির্মল হাশ্বরস স্থূল অশ্লীলতার দোষে দুষ্ট হয়ে পড়েছে।

পরিবেশনের সময়ের দিক থেকে সাহাব কা স্বাক্ষর যেমন বিরক্তি-উৎপাদন করে না, তেমনি তা আবার দর্শকের চাহিদা অপূর্ণ রেখেও পরিসমাপ্ত হয় না। তাছাড়া এই স্বাক্ষরানি অগ্রাণ্ড স্বাক্ষর মতই আবার স্থিতিস্থাপক বা নমনীয়,

পরিস্থিতির সঙ্গে খাপ খাইয়ে নিতে অধিতায়। করিয়ালা লোক-নাট্যের প্রাণ-রস হ'লো দর্শক-অভিনেতার পারস্পরিক এবং হার্দিক বোগস্বততা। দর্শকের তাত্ক্ষণিক প্রতিক্রিয়াই করিয়ালাকে টি. ডি. ফিল্মের দৌরাণ্যের সমন্বয়ে অত্যন্ত জনপ্রিয় করে রেখেছে।

করিয়ালা বিষয়গতভাবে সামাজিক, তাই পুরাকাহিনী বা ইতিহাসের জানা কোনো গল্প এতে সাধারণতঃ পরিবেশিত হয় না। আবার এর বিষয় লিখিত বা নির্দিষ্ট থাকে না। অভিনেতাই এর বিষয়ের স্রষ্টা। আর যেহেতু লিখিত নাট্যের পরিশীলিত সংলাপের উপর নির্ভর করে থাকতে হয় না, সেইহেতু করিয়ালাচীরা একেবারেই স্বাধীন। অভিনয়-দক্ষতা, উপস্থিত বুদ্ধি এবং অসাধারণ স্মৃতিশক্তিই করিয়ালাচীদের মূলধন।

মৃত্যু নিয়ে রক্ত-তামাশা ও করিয়ালায় হস্তরসের অন্ততম জোগানদার। মৃত্যু সম্পর্কিত সরল রসিকতাও দর্শকের মৃত্যুভীতি দূর করতে সাহায্য করে। সভ্য-পরিবেশনের বিবিধতা :

এতক্ষণ আলোচিত সভ্যতায় সাধারণভাবে সিমলার দিকেই অধিক প্রচলিত। করিয়ালাতে চন্দ্রাবলী নৃত্য ও সাধুকা স্বাক্ষ-এর পরবর্তী সভ্যতায় এমিক প্রদর্শনে ব্যতিক্রম লক্ষ্য করা যায়। তবে চন্দ্রাবলী নৃত্য ও সাধুকা স্বাক্ষ সব জায়গায় করিয়ালাতে অবশ্যই প্রদর্শিত হ'য়ে থাকে। সিমলার বাইরে অন্যান্য দিকে বানশ্রী, ভক্ত, রান, হোরিন প্রভৃতি লোক-আঙ্গিকের প্রচলন লক্ষ্য করা যায়। যাই হোক, সিমলাতে আগে সাহাব কা স্বাক্ষের পরে অহুষ্ঠিত হ'তো নবাব কা স্বাক্ষ। বর্তমানে এই স্বাক্ষখানির খুব একটা প্রচলন নেই। এই স্বাক্ষের নবাব অবধের নবাবের অধীনস্থ। নফরকে নিয়ে তিনি হিমাচলই থাকেন। মঞ্চে এনে তিনি নফরকে একজন নাপিত ডাকতে বলেন। নফর তখন হাঁক দেয়— 'কোনো নাপিত আছে কি?' তখন এক গ্রাম্য ভাঁড় নাপিত সেজে মঞ্চে আসে এবং বলে একটি চুলের চেয়ে সামান্য মোটা বা 'বালভর' নাপিত হ'লে যদি কাজ চলে—তাহ'লে বান্দা হাজির।

ছন্দোবদ্ধ জ্ঞেয়ালকার করিয়ালার প্রাণ। এটা তারই একটা নজির। বাংলা নাপিত, উহ'তে হাঙ্কাম। যাইহোক, হাঙ্কাম মন্ত এক কুড়ুন হাতে গান গাইতে গাইতে মঞ্চে আসে। কুড়ুনখানিই তার ক্ষৌরযন্ত্র। স্পষ্টই বোঝা যায় যে হস্তরস সৃষ্টির উদ্দেশ্যেই এই আবাস্তবিক হস্তোপকরণের প্রয়োগ করা হ'য়ে থাকে। যাইহোক দর্শকদের মধ্যে হার্দিক রোল সৃষ্টি করে হাঙ্কাম যে গানটি গাইতে গাইতে মঞ্চে প্রবেশ করে তা হ'লো—“জামত করছা কি না আ মেরে টরডুয়া নাইয়া”—অর্থাৎ :জানেনই তো আমার হাতের কাজের কোনো তুলনাই হয় না অর্থাৎ কামাই ভালো—ফলে খুবই বাস্তব তবে একটু খুঁতখুঁতে এই যা, এর পরে তার সেই বিরাট কুড়ুনখানি দিয়ে সে নবাবের দাড়ি কামাতে থাকে।

সামান্য কামানোর নবাবের হুঁচালো নাকখানি দেখে তার মনে হয় যেন ছোটো খাটো একটা পাহাড় সত্ত মাথা উঁচু করে ঠেলে উঠছে। তখন সে খুবই বিস্মিত হয় এবং নক্ষরকে জিগোস করে দাড়ি কামানোর আগে বিকট এই নাকটি কেটে নবাবের মর্দাদা বুদ্ধিকারী স্বন্দর এক নাকের আকৃতি দেবে কিনা। এই নক্ষম সব ঐক্যতাপূর্ণ এবং দাস্তিক কথাবার্তা বলতে বলতে সে নবাবের দাড়ি কামানোর অভিনয় করতে থাকে। দর্শক সাধারণও হেসে একেবারে লুটোপুটি খায়।

সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য বিষয় হ'লো এই যে হিমাচলের নাট্য পিপাসু সাধারণ জন অতি অল্প ব্যয়ে করিয়ালার একটি অহুষ্ঠানের আয়োজন ক'রে সমস্ত রাত ধ'রে আনন্দ করতে পারে। এমনকি আজও যখন সমস্ত কিছুই দুমূল্য, তখন নাম মাত্র দক্ষিণার বিনিময়ে করিয়ালচীরা সানন্দে স্বাক্ষ পরিবেশন ক'রে থাকে আয়োজকরা সামান্য কটা টাকা এবং অভিনয় রাত্রির ও তার পরের দিনের দুপুরের আহারের বিনিময়ে তাই আজও করিয়ালার প্রদর্শন ক'রে থাকে।

আজও যে এটা সম্ভব তার কারণ হ'লো করিয়ালচীরা পেশাদার নয়। কয়েক মাসের কঠোর পরিশ্রমের ফলস্বরূপ ঘরে তোলার পর অর্থাৎ অগ্রহায়ণ মাসে তাদের ভেতরের শিল্পী-সত্তা প্রকাশের জন্য ছটফট করে ওঠে। অন্তরের সেই তাগাদাতেই তারা একত্রিত হয় এবং দল বাঁধে। করিয়ালচীরা জাত-পাত মানে না। করিয়ালার প্রত্যেকটি দল তাই গড়ে ওঠে জাতি ধর্ম নিবিশেষে—গণতন্ত্র এবং পারম্পরিক মহযোগিতার ভিত্তিতে। তবে অহঙ্করণ, কৌতুক এবং মনমাতানো নদীত রচনায় পারদর্শী শিল্পীরা দক্ষতার ভিত্তিতে খুব স্বাভাবিক ভাবেই দলে স্থান পেয়ে থাকে।

নবাব কা স্বাদের পরেও সময় থাকে। দর্শকরা তখন নাচ-গান ও নটীর অভাব বোধ করতে থাকে। ফলে পরিবেশিত হয় 'কাঞ্চনী কা নাচ'। কাঞ্চনী একজন নৃত্যশিল্পী বা নটী। কখনো কখনো দু'জন নৃত্যশিল্পীও থাকে। তারা দুজনেই মহিলা বা একজন পুরুষ এবং একজন মহিলা হ'তে পারে। করিয়ালায় সাধারণতঃ পুরুষরা—বিশেষ ক'রে অল্পবয়সী বালকরাই—স্রোচরিত্রের বেশ ধারণ করে। বর্তমানে কোথাও কোথাও অবশ্য মহিলারাও অংশ নিচ্ছে। নারী-স্বলভ চেহারা, মিষ্টিগলা ও নৃত্য নৈপুণ্য যাচাই ক'রে হেলেদের মহিলা চরিত্রের জন্য নির্বাচিত করা হয়। কাঞ্চনী কা স্বাক্ষ-এ সাধারণভাবে করিয়ালচীদের কিছু করার থাকে না, অভিজ্ঞ দর্শকমণ্ডলীর কাছ থেকে পয়সা তোলা ভিন্ন। সত্যি কথা বলতে কি এই স্বাক্ষখানি মূলতঃ পয়সা তোলারই একটি অবসর বিশেষ। দর্শকরাও তাদের অহুগ্রহ দানে খুশি করে শিল্পীদের, খুশি হয় নিজেরাও, নিজেরাও এই কারণে যে করিয়ালচীরা মঞ্চে দাড়িয়ে কে কত পয়সা দিচ্ছে এটা ঘোষণা করে। এতে ক'রে তারা কি পরিমাণে ধনী তা জনসমক্ষে স্বীকৃত হয়, ফলে এক ধরনের আনন্দ লাভ করে তারা। সত্ত খানিকে পরিবেশিত নাচ ও

গানের আনন্দজনক সংঘর্ষাভীত। তবে দর্শক বা তাদের মধ্যকার প্রত্যক্ষ অঙ্গগ্রহণাতারা অধিক প্রীত হয় তাদের নাম এবং দেয় অর্থের সার্বজনীন স্বীকৃতিতে। কাঞ্চনীর বেশধারী বালকরা বেশ আকর্ষণীয় ঢঙে নেচে নেচে নীচের পদখানি গেয়ে বেশ কোশলের সঙ্গেই অঙ্গগ্রহণ দাতার নাম ও দেয় অর্থের উল্লেখ করে। পদখানি হ'লো—

জয় জননী জালামুখী, খুব রচারে'। খেল।

এক রূপইয়া ত্রীনখুজী নে দিরা, উনকী বধাওয়ে বেল ॥

অর্থাৎ

কত খেলা দেখালে মা, জয় জননী, জালামুখী।

একটা টাকা নাখুজী দিরা অব করো বংশবৃদ্ধি ॥

আগেকার দিনে করিয়ালার প্রধান এবং অত্যন্ত বাক্যবহু ছিল গোল। সমস্ত অর্ন্তানটি আকর্ষণীয় ভাবে উপস্থাপন করার সম্পূর্ণ দায়িত্ব ছিল এই ঢোলের। করিয়াল। লোকনাট্যে ঢোলের এই একাধিপত্য এখন ক্ষয় হ'চ্ছে হারমোনিয়াম এবং তবলার অঙ্গপ্রবেশে। কাঞ্চনীর বেশধারী বালকদের পায়েয় খুড়ুও করিয়ালার ঐতিহ্য নষ্ট ক'রে দিচ্ছে।

কাঞ্চনী কা নাচ এর বিশেষত্ব হ'লো এই স্বাক্ষে দর্শক অভিনেতার প্রত্যক্ষ সহযোগ। এই স্বাক্ষের অন্তর্ভুক্ত নটীমুখ্যে দর্শকরাও অংশ নেন। দর্শকের স্বরমারোশ মত গান বা নাচ পরিবেশনেরও রীতি আছে। ফলে নাচনী বালিকার বেশধারী বালকদের বিভিন্ন ধরণের ও রুচির নাচ গান আয়ত্ত ক'রে রাখতে হয়। এব্যাপারে বর্তমানে অবশ্য ক্ষিপ্রগতি এবং ভক্তদেরই চাহিদা বেশী।

কাঞ্চনী কা নাচ এর পর (সাধারণতঃ) পরিবেশিত হয় “জোগী জোগন”। এখানি সম্পূর্ণ ভাবেই গীতিনাট্য। যোগী ও যোগিনীর মধ্যে পারস্পরিক প্রয়োজনের মাধ্যমে পরিবেশিত হয় এই স্বাক্ষানি। যোগী নৌমাদর্শন এক কঠোর তপস্বী, ভগবত-প্রেমে গাগল। সে গ্রামে এসেছে। আর যোগিনী এই গ্রামেরই স্বন্দরী নারী। সে বিবাহিত। স্বামীর প্রতি তার ভালবাসারও কোনো খামতি নেই। তবুও যোগীর প্রেমে পড়ে সে। যোগিনী যোগীকে বলে তাকে এখান থেকে নিয়ে অল্প কোথাও বাসা বাঁধতে। তখন যোগী বলে—

পর নারী পৈনী ছুরি, কভী ন লাইয়ে অজ

দস শীশ রাবণ কে কটে, পর নারী কে সজ

অর্থাৎ—

পরনারী ধারালো ছুরি, না ছোঁয়াই ভালো।

ক'রে এমন সজ, রাবণের দশ মাথাই গেলো।

যোগিনী তখন বলে—

নারী নিন্দা মত করো, নারী নর কী খান।

নারী সে নর হোত হায়, জ্ব প্রহ্লাদ সমান।

অর্থাৎ—

নারী-নিষ্ঠা কোরো না পো, নারী নরের খনি  
নরের জন্ম দেয় নারী,—ঋষ প্রহ্লাদ বেমনি ।

এইভাবে উত্তর-প্রত্যুত্তর চলতে থাকে যতক্ষণ না যোগী যোগিনীকে তার স্বামীর মাথা কেটে আনতে বলে। যোগীর ভয়ে যোগিনী শেষ পর্যন্ত তার স্বামীর মাথা কেটে আনে।

করিয়ালয় যে কোনো ধরনের স্ক্রলতা, হিংসাত্মক ও ভীতিপ্রদ ঘটনাবলী এবং দৃষ্ট-প্রদর্শন নিবিধ। তাই “জোগী জোগন”-এর স্বামীর কণ্ঠিত শির প্রদর্শনের দৃষ্টটি করিয়ালার ঐতিহ্য অনুযায়ী কোঁতুক মিশ্রিত উপায়ে প্রদর্শিত হয়। এই সঙ্ঘনিতে যোগী ও যোগিনী উভয়েই তাদের একের প্রতি অপরের বিশ্বস্ততা যাচাই করতে চায়। বাইহোক, যোগিনী তার স্বামীর মুণ্ডচ্ছেদ ক’রে নিয়ে এলে তা দেখে যোগী পালিয়ে যায়। কণ্ঠিত মুণ্ড প্রদর্শনের ব্যাপারটি দেখানো হয় স্ক্রলের এক নাট্যকোণলের সাহায্যে। একখানি চৌকিতে ক’রে স্বামীর খড় সহ মুণ্ডটি নিয়ে আসা হয়। এটা কিন্তু সম্পূর্ণভাবেই কারসাজি উপরের ছবিটি দেখলে স্পষ্টভাবেই বোঝা যায়। চৌকিদার ঘটনাটি দেখে, কিন্তু খুন এর বদলে ‘উন’ উচ্চারণ ক’রে গ্রামের চৌকিদার পুলিশ অফিসার ও তার সাক্ষ পাণ্ডদের চিন্তায় ফেলে দেয়। অপরাধ নিরূপণে তাদের চূড়ান্ত ব্যর্থতার মধ্য দিয়ে সঙ্ঘখানি শেষ হয়।

এর পরবর্তী স্বাক্ষানি হলো “দাগ আউর দাউন” অর্থাৎ ডাইনী এবং যাদুকর। হিমাচল প্রদেশে ডাকিনী বিজ্ঞা এবং যাদুর প্রচলন খুব বেশী। বিশেষ করে গ্রাম্য এলাকায় ও আদিবাসী অঞ্চলে। এমনকি হিমাচল প্রদেশের সবচেয়ে উন্নত সিমলাতেও এর প্রচলন এবং প্রাতিপত্তি আজও আছে। এখানকার বয়স্ক মহিলারা এখনও দাগাইলি ব্রত উপস্থাপন করে। দাগাইলি বর্ষাকালের একটি দিন। দিনটি একদিকে যেনন অন্তত বিনাশক, তেমনি জাহ ও ডাকিনী বিজ্ঞার পক্ষে খুবই অমুকুল। এইদিনে বুঝারা তাদের গৃহ এবং পরিবারটিকে ডাকিনীদের প্রভাব থেকে মুক্ত রাখার জন্য পূহের প্রবেশদ্বারে গোবর ছিটিয়ে দেয়। কিন্তু কেবলমাত্র বাড়ীটিকে ডাকিনীদের প্রভাব মুক্ত ক’রলে ত চলে না। কেননা বাড়ীর লোকদের গৃহের বাইরেও যেতে হয় নানান কাজে, তাই বাড়ীর ছেলেরদের হাতের কব্জিতে ‘রক্ষাসূত্র’ বাঁধা থাকে।

‘দাগ আউর দাউন’ এর আরম্ভ নেপথ্যগৃহ বা সাজঘরে। এখানে প্রথমে সমবেত সঙ্গীত দিয়ে শুরু হয় এই সঙ্ঘখানি। গানের প্রথম লাইনটি হলো—

আজ্ঞে আজ্ঞে রে হো, কিলে কাঁগড়ে শী ডাঁট,

অর্থাৎ—

সাবধান! সাবধান! কাঁগড়া ছুর্নের ডাকিনী এসেছে।

গান শেষ হ'লেই মঞ্চে আসে 'দাগ'। চক্কাকায়ে ঘুরে ঘুরে নাচতে নাচতে মঞ্চে এসে সে তার জাহ্নবীকটি করেকবার ঘুরিয়ে অদৃশ্য হয়। দাগ চলে বাণেশ্বর পর গ্রামের দুজন বয়স্ক যাত্রম মঞ্চে আসে। মঞ্চের ওপর তারা প্যাচার নখ, যড়ার মাথা, মাল্লবের চুল প্রভৃতি সম্বেহজনক ও ভয়ঙ্কর জিনিষ এদিক ওদিক পড়ে থাকতে দেখে বুঝতে পারে যে ডাইনী এসেছিল। তারা এও বুঝতে পারে যে অগদেবতারা এখনো আশে পাশেই আছে। খুব শিগগিরই জানা যায় যে তাদের একজনের মেয়ে হঠাৎই মৃগী রোগাক্রান্ত হ'য়ে বমি ক'রছে। তখন তাদের বুঝতে আর বাকি থাকে না যে, এটা ডাইনীরই অপকীর্তি। বিপদ বুঝতে পেয়ে তারা ভুতের বোঝা বা ওঝাকে ডাইনীর সন্ধান করতে পাঠায়—যাতে ক'রে অচিরেই তাদের এই কু-প্রভাব নষ্ট হ'য়ে যায়।

এমনি সময় কিছুত-দর্শন সব ভাঁড়েরা ওঝার ভূমিকায় অবতীর্ণ হ'য়ে মঞ্চে আসে। ঘটনার বিবাদাচ্ছন্নতা এদের রক্তভঞ্জিতে লঘু হ'য়ে আসে। দর্শকরাও হালকা মেজাজে হাসিতে ফেটে পড়ে। হঠাৎই ডাইনীর শক্তির প্রভাবে ওঝারা সব বিবশ হ'য়ে পড়ে। একই সঙ্গে রোগিনীর অবস্থাও বেশ আশঙ্কাজনক হ'য়ে ওঠে। তখন কেউ একজন এই ছুঁইবের হাত থেকে রক্ষা পাওয়ার জন্তে গ্রাম্য-দেবতার আবাহন করতে পরামর্শ দেয়। গ্রাম্য দেবতার আবাহন ক'রলে তিনি তাঁর স্তাকরেন্দ্র দেওনের শরীরে ভর ক'রে ঘটনাস্থলে আসেন। নাগারার উত্তেজক তালে তালে তিনি ধীরে ধীরে দেওনের শরীরে ভর ক'রে ডাইনীর অস্তিত্ব ও অবস্থান সম্পর্কে নিশ্চিত হ'য়ে তাকে ঘটনাস্থলে আসার নির্দেশ দেন। ডাইনী অর্থাৎ 'দাগ' এসে দেবতার সম্মুখে নতজাহু হ'য়ে দোষ স্বীকার ক'রে ক্ষমা প্রার্থনা করে। ডাইনী আর কখনো অকাজ করবে না—এই প্রতিশ্রুতি দিলে তবে ছাড়া পায়। এরপর স্থূল হস্তরস পরিবেশন ক'রে স্বাক্ষরানি শেষ হয়। ডাইনীর ভয় থেকে মুক্ত হ'য়ে দর্শকও খুশিতে বিভোর হ'য়ে ওঠে।

উপরের স্বাক্ষরগুলি থেকে আমরা বুঝতে পারি যে করিয়াল—লোকনাট্য অভিনয়ের স্থান ও কালের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। ফলে দর্শক-অভিনেতার মধ্যকার এই পারস্পরিক বোঝাপড়াটা খুবই গভীর এখনো। অবশ্য দর্শক-অভিনেতার মধ্যকার এই পারস্পরিক বোঝাপড়া আমাদের লোকনাট্যের এক অগ্রতম চারিত্র্যবৈশিষ্ট্য। করিয়ালার কাহিনী গঠিত হয় জাতি, ধর্ম নিবিশেষে। ফলে হিমাচল প্রদেশের সরকার তার উন্নয়নের উপযোগী সমস্ত বিষয়গুলি জনসাধারণকে জানানোর উদ্দেশ্যে করিয়াল লোকনাট্যের সাহায্য নিচ্ছেন। এবং দেখা গেছে সরকার এ ব্যাপারে বেশ সাফল্যও অর্জন ক'রেছে। কেননা কোনো বিষয়কে জনসাধারণের রুচি ও চাহিদা অনুসারে পরিবেশন করার ক্ষমতা খুবই বেশী এই লোকনাট্যের।

করিয়ালায় শিক্ষাভের জ্ঞান পৃথক কোনো শিক্ষণ ব্যবস্থা নেই। স্থল অভিনয় দেখেই তা আয়ত্ত করতে হয়। আর যেহেতু অচটান বা নাটকের কোনো কিছুই লিখিত নয়, সেইহেতু এই আঙ্গিকটি আয়ত্ত করা খুবই কঠিন। তবে এইভাবে দেখে ও শুনে শিখতে শিখতে তাদের জ্ঞান ও কল্পনাশক্তি আশাতীত ভাবে বৃদ্ধি পায়। আগে হিমাচলের সামন্ত প্রভুরা করিয়ালা লোকনাট্যের প্রতিযোগিতার ব্যবস্থা করতেন। এই জাতীয় প্রতিযোগিতার জন্তে কোঠার, দামী, ভাগত, কুনিহার, জঙ্গ এবং মালহোর প্রসিক্তি আছে। প্রসক্ত: উল্লেখযোগ্য যে এইসব প্রতিযোগিতায় উদযোক্তা রাজার বিরুদ্ধেও খোলাখুলি ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপ করার চল ছিল। সামন্ত প্রভুরা এইভাবে নিজেরা পরশা খরচ করে নিজেরা উপহাসিত হতেন। আর এর পেছনে তাদের একটি মাত্র উদ্দেশ্য থাকতো, তা হ'লে: নিজেদের দোষ ঝটিকুলো জেনে নিয়ে সে সম্পর্কে সচেতন হওয়া। নিজেদের চরিত্র শুদ্ধির প্রয়োজনেই রাজারা করিয়ালার প্রতি তাদের আতঙ্কিত প্রদর্শনে কোনো কার্পণ্য করেননি। করিয়ালার প্রচার প্রসারে এই রাজাদেব ভূমিকা তাই খুবই গুরুত্বপূর্ণ। হিমাচল প্রদেশে আজ এমন অনেক করিয়ালাদর বংশমান সারা প্রায় একশ বছরেরও বেশী সময় ধরে সাধারণ মানুষকে আনন্দ দিয়ে আসছে।

অতীত লোকনাট্যের মত করিয়ালা যদিও দলগত প্রচেষ্টার ফসল, তবুও একজন অভিজ্ঞ নেতৃত্ব: নির্দেশনায় এর অভিনয় অঙ্গষ্ঠিত হয়। তিনিই স্বত্ববার, করিয়ালায় পতিত। এটি বহিঃলট।

পরিবেশন রীতিমত দিক থেকে বলা যায়—করিয়ালা মূলত: স্বভাবসিদ্ধ হাসির চলে দেবতাব প্রতি স্বাধীনতার আঙ্গিক শ্রদ্ধা জ্ঞাপন। ঢোলের বাজনার তালে তালে দেবতা বিজ্ঞু এবং আরাতি এবং পূজা দিয়ে করিয়ালার আত্মনাতিক স্বত্বপাত। সে ক বিশ্রাম মতে বিজ্ঞু দেবতাও প্রসন্নচিত্তে, উজোক্ত, অভিনেতা ও দর্শকদের আশীর্বাদ করেন। এর ফলে এককম অতমান করাটাও খুব একটা অসত্য হবে না যে,—করিয়ালা ধর্মীয় যজ্ঞেরই এক প্রকার বিশেষ।

সংবাদ মাতৃয়ের আনন্দেব সত্য বর্তমানে প্রচলিত সব গণমাধ্যমগুলির ব্যবহার জনসাধারণের কচি পরিচিত হ'চ্ছে খুবই দ্রুততার সঙ্গে। ফলে মাতৃয়ের সত্য তাল মিলিয়ে চলতে গিয়ে করিয়ালার নানাবিধ পরিবর্তন এসেছে। সবকিছু মনে করিয়ালা আঙ্গিক ও বিখ্যাত কারণে একেবারেই আধুনিক, বৈশিষ্ট্য—

(১) অভিনয়ের স্থান ও কালের সঙ্গে সন্দরভাবে খাপ খাইয়ে নেয়ার এক বৈশিষ্ট্যবিশিষ্ট ক্রমতা আছে করিয়ালার।

(২) চাঁক-অমকপূর্ণ পোষাক-পরিচ্ছদ বা হেকআপ না থাকায়, খুব অল্প সময়েই এর অভিনয় সম্ভব। বড় কোনো হস্ত বা মঞ্চোপকরণ না থাকায়

দলগুলির স্থানান্তর গমনও বেশ সহজ। সব মিলিয়ে করিয়ালা আবার প্রাচীন ভারতীয় নাট্যরীতিরও সমর্থক।

(৩) প্রদর্শনী-মূল্য নির্ধারণ বা নির্দিষ্ট করা, হল ভাড়া, স্টেজ, লাইট, প্রচার ইত্যাদিতে কোনো অর্থ নৈতিক সমস্যা করিয়ালাতে নেই, নেই প্রেসেন্টিয়াম মকের দর্শক অভিনেতার বিযুক্তি-জনিত অভিযাপ (কিংবা) অভিনেত্রী-বিজাট বা সংকট। ফলে খুব সহজেই যে কোনো জায়গাতেই এর অভিনয় সম্ভব।

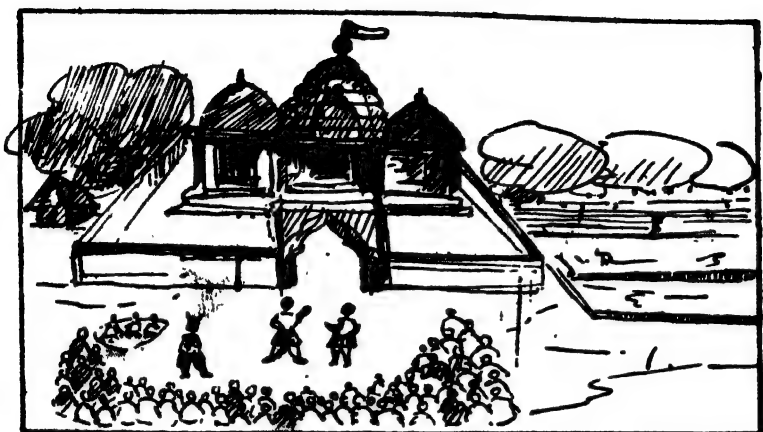
(৪) করিয়ালা সম্পূর্ণভাবেই অভিনেতাদের নাটক। ভারতীয় নাট্যের এটা একটা অল্পতম চারিত্র্য-বৈশিষ্ট্য। একক বা দলগত অভিনেতার অভিনয় নৈপুণ্যের, স্বজনশীল কল্পনাশক্তির ওপরই করিয়ালা একান্তভাবে নির্ভরশীল। তাই একজন করিয়ালাচীকে নাচে গানে, তালে, উপস্থিত বুদ্ধিতে এবং প্রয়োজন মত সংলাপ রচনার পারদর্শী হ'তে হয়।

(৫) অল্প সব লোকশিল্পীদের মত করিয়ালাচীদেরও দর্শকের নাড়ীজান অসাধারণ। এই জ্ঞানের দ্বারা অতি অল্পকালের মধ্যেই তারা—অভিনয় চলাকালীন দর্শকের চাহিদা ও রুচি অনুসারে সাড়া দিতে পারে। ফলে সমস্ত রাত ধরে অভিনয় করলেও দর্শক সাধারণ মুহূর্তের জন্তে ক্লান্তি বোধ করে না। আধুনিক যুগ তার নিজস্ব উপকরণের কারণেই খুবই জটিল। আর এই জটিলতার জন্তেই নানাবিধ উৎসেগ-আশঙ্কা আধুনিক মানুষের নিত্যসঙ্গী। এই উৎসেগ-আশঙ্কা দূর করার মহৎ ও কঠিনতম দায়িত্ব করিয়ালাচীদের। কিন্তু বাস্তবধর্মী রীতিতে এটা সম্ভব নয়। তাই হাতেরসই তাদের প্রধান অস্ত্র। অল্পদিকে প্রথা বা ঐতিহ্য রক্ষায় হিম্মতবাসীরা সদাসতর্ক। তাই পরিবেশনের রীতিতে কোথাও কোনো বিকৃতি দেখতে পেলেন করিয়ালার দর্শক তৎক্ষণাতই অভিনেতাদের সতর্ক ক'রে দেয় এই বলে—জকরৈলা না করোরে দেব ভাই। অর্থাৎ—উল্টো পাণ্টা কিছু কোরো না। যেমন নিয়ম তেমনি চলো। আধুনিক অভিনয় রীতির প্রায় কোনো নীতিই করিয়ালাতে অসংযত হয় না। প্রায় সব কিছুই প্রচলিত অর্থে নিয়ম পৃথ্বীর বন্ধন থেকে মুক্ত, যদিও তাল লয় সমন্বিত এবং দর্শকের রুচি ও গ্রহণ ক্ষমতার সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ। দর্শকের ইচ্ছানুক্রমেই এর সূত্রপাত বা আরম্ভ এবং পরিসমাপ্তি। আনাবিল হাসির জোয়ারে ভেসে যায় আধুনিক অভিনয় রীতির ভাব-মূল্যবোধগুলি।

(৬) আড়ম্বরহীনভাবে দর্শকের সঙ্গে একাত্ম হ'য়ে পড়ার ব্যাপারেও করিয়ালার জড়ি মেলা ভার। হিম্মত প্রদেশের বাসীদের এই গুণটি যে সবভা-ভাবে আধুনিক এ বিষয়ে কোনো মতদ্বৈধতা থাকতে পারে না। সামান্যভাবে উপভাষার ব্যবহার হ'লেও করিয়ালার ভাষা সকলের বোধগম্য সহজ হিন্দুস্থানী। বাচক এবং শারীরিক ভঙ্গীতে এমনকি মুখের ভাবপ্রকাশে বা মেকআপে কোথাও কোনো Stylisation-এর প্রভাব নেই। সহজ স্বাভাবিকতাই করিয়ালার মূল্য অবলম্বনীয় বিষয়। তাই দর্শকের সঙ্গে এদের যোগ খুবই ঐকান্তিক। ফলে দর্শক অভিনেতার পারস্পরিক বোঝাপড়াই করিয়ালার সার্থকতার অল্পতম প্রধান চাবিকাঠি।



## কর্ণাটকের লোকনাট্য



### যক্ষগান :

যক্ষগান শব্দটি কানে এলেই মনে হয়—তাবুঝি এক ধরনের গান। আসলে যক্ষগান খুবই সমৃদ্ধ এবং ঐতিহ্যমণ্ডিত এক ধরনের সাঙ্কীতিক নৃত্য-নাট্য। কাহিনীর প্রয়োজনে অবশ্য এতে মাঝে মধ্যে চলতি গল্পেরও ব্যবহার হয়ে থাকে। বেশ কয়েক শতাব্দী ধরে এই ঐতিহ্যময় গীতি-নাট্য কর্ণাটকের তটবর্তী এলাকা এবং মালনাড় জিলার সাধারণ মানুষের নাট্যরস পিপাসা মিটিয়ে আসছে।

যক্ষগানের বিষয় সাধারণভাবে সীমাবদ্ধ থাকে রামায়ণ, মহাভারত এবং পুরাণের মধ্যেই। আর এই পৌরাণিক বিষয় এবং তৎসংশ্লিষ্ট তাৎপর্য ব্যক্ত করার ক্ষেত্রে সাহায্য নেয়া হয়ে থাকে সঙ্গীতের। সুত্রধার বা যক্ষগানের পরিভাষায় ‘সংগীত’ মন্দিরা, মুদঙ্গ অথবা মাদলের সহযোগিতায় এইসব গীত তাঁর স্থললিত কণ্ঠে পরিবেশন করে থাকেন। সুত্রধার দ্বারা পরিবেশিত এইসব গীত আনন্দ ও স্পষ্ট করার ক্ষেত্রে চারুদের দ্বারা সংলাপ আকারে ব্যক্ত করা হয়ে থাকে। অভিনেতার। মদল অথবা মুদঙ্গের তালে তালে পদ সঞ্চালন করে চলে। যুদ্ধের দৃশ্যে অথবা বীররস প্রধান কাহিনীতে অভিনেতার দৃঢ় পদবিক্ষেপের সঙ্গত করে ‘চণ্ডে’ নামক অস্ত্র এক তীক্ষ্ণ আওয়াজের চর্যবাত।

বঙ্গগানে প্রযুক্ত নৃত্য এখনো কোনো ন্যূনতম এক নৃত্য-আঙ্গিকের মর্যাদার উন্নতি হ'তে না পারলেও, নিজস্ব এক তাল-লয়ের সমন্বয়ে তা খুবই সমৃদ্ধ। এই নৃত্যের আকর্ষণীয় শারিরিক কিপ্রভা এবং তীব্রগতি সমন্বিত পদবিক্ষেপ দর্শক সাধারণকে একেবারে মুগ্ধ ক'রে দেয়। অগ্ৰভাবে তাই বলা যায়, বঙ্গগানের আকর্ষণের মূলে আছে—'লয়'। লয়-ই বঙ্গগানের প্রাণ। বঙ্গগানে লয়ের প্রয়োগ দেখা যায় কেবলমাত্র স্বী-চরিত্রের স্থলিত দেহ ভঙ্গিমায়।

বঙ্গগানে লঘু বিষয়ের অবতারণা করে 'কোডনী' বা বিনুযক। যেহেতু বঙ্গগানের কাহিনী আবর্তিত হয় দেব-দানবের দ্বন্দ্ব-সংকুল জীবন ঘিরে, সেইহেতু এর (চরিত্রাভিনেতাদের) অঙ্গরাগ, অঙ্গদম্ভা এমনভাবে পরিকল্পিত হয় যাতে ক'রে তা কাহিনীর অন্তর্গত ক্যান্টোনীর জগতকে সুন্দরভাবে ফুটিয়ে তুলতে পারে। বঙ্গগানের অঙ্গরাগ-অঙ্গদম্ভা তাই ভারতের অগ্ৰ যেকোনো লোকনাট্যের তুলনায় অনেক বেশী জাঁকজমকময়, চটকদার এবং আকর্ষণীয়।

উন্মুক্ত আকাশের নীচে গোলামাঝে অভিনীত এই বঙ্গগান নীতের প্রারম্ভ থেকে বর্ষারম্ভ—এই ছয় মাস কর্ণাটকের গ্রামদেশে সমস্ত রাত ধরে অভিনীত হ'য়ে চলে। অগ্ৰদিকে সরকার এবং নিষ্ঠাবান সংস্কৃতিকর্মীর সম্মুখে প্রদর্শন পত দুই দশকের মধ্যে প্রায় এক ডজন ব্যবসায়িক দল নিজদের অস্তিত্ব ঘোষণায় সক্ষম হ'য়েছে। এইসব দল এখন অস্বাভাবিকভাবে নিমিত্ত ঘেরা প্রেক্ষার প্রয়োজনীয় প্রশংসার বিনিময়ে বঙ্গগান পরিবেশন ক'বে চলেছে।

আজও তাই বঙ্গগান কর্ণাটকের সবচেয়ে জনপ্রিয় লোকনাট্য।

যথানীতি অথবা বঙ্গগান অভিনীত হয় সমস্ত রাত ধরে। রাত্রির অন্ধকার বনিমে এলে বঙ্গগানের আসরে বেতে ওঠে 'চণ্ডে', মন্ডলে প্রতীতি বাজ-বজ। রাত্রির নিস্তব্ধতা ভেদ ক'রে এই বাজনা আশে পাশের গ্রামবাসীকে জানিয়ে দেয়—বঙ্গগান আরম্ভ হ'তে চলেছে,—কলে আপনাবা একস্থলে চলে আসুন। পালা আরম্ভের আগকার এই বাজনা তাই এক প্রকারের আমন্ত্রণ বিশেষ—যা কিনা দর্শকের কানে পৌঁছায় হাওয়ায় ভর ক'রে। আর সেই আমন্ত্রণ বেয়ে নিকটবর্তী এলাকার জনিক সাধারণ কালবিলম্ব না ক'রে এসে হাজির হ'ব সেই আসরে। সমস্ত রাতই তাদের এখানে কাটাতে হবে—তাই প্রয়োজনীয় আসন ও অগ্ৰাঙ্গ সামগ্রী নিয়ে সমস্ত রাত্রির জন্তেই বেড়িয়ে পড়ে সমৃদ্ধ সামাজিক। গান শেষ হ'লে তবেই তারা ঘরে ফেরে। মাঝরাতে নাটক শেষ হওয়ার কোনো চল নেই, কেননা মাঝরাতে দু'দু' গ্রামের মাঠবের ঘরে ফেরা একরকম প্রায় অসম্ভব। গান শেষ হয় তাই পরের দিনের সুবোধদের সঙ্গে সঙ্গে। ফলে মাঝরাতে কোনো পালা শেষ হ'লে, নতুন পালা আরম্ভ করতে হয়, দর্শক সাধারণেরই সুবিধার্থে, যাতে ক'রে তারা পরের দিনের সুবোধ অবধি নিশ্চিন্তে কাটিয়ে দিতে পারে। ফলে বঙ্গগানের কোনো কোনো আসরে অনেক সময় একাধিক পালা পরিবেশিত হয়। একই

কারণে—অর্থাৎ রাতভোর অভিনয় চালিয়ে নিয়ে যেতে হয় বলেই—যক্ষগানের অধিকাংশ পালায় মূল কাহিনীর চেয়ে প্রাসঙ্গিক কাহিনী অধিকতর বিস্তৃত।

সাধারণতঃ বরালাটা আরম্ভ হয় ‘সভালক্ষণ’ দিয়ে। ‘সভালক্ষণ’ যক্ষগানের এক অতি-আবশ্যকীয় পূর্ব-রঙ্গবিধি। অনেক দিন আগে থেকে যথেষ্ট বস্ত্র ও নিষ্ঠার সঙ্গে এই পূর্বরঙ্গ-বিধি প্রদৃষ্ট হয়ে আসছে। সংস্কৃত নাটকে নটী এবং স্ত্রীপার্শ্বের যে ভূমিকা এবং গুরুত্ব, যক্ষগানের এই সভালক্ষণের গুরুত্ব তার চেয়ে অনেক বেশি।

কোনো সমস্তল ক্ষেত্রের মধ্যবর্তী অংশে একটি বর্গাকার ক্ষেত্রের (১৫'×১৫') চার কোণায় চারটি খুঁটি পুঁতে নিলেই তা যক্ষগানের জন্ত উপযুক্ত এক রঙ্গক্ষেত্র হয়ে ওঠে। রঙ্গক্ষেত্রের চারদিকেই বসে দর্শক। রঙ্গক্ষেত্রের একদিকে ভাগবত তার সহযোগী স্বতীদেব নিয়ে দাঁড়িয়ে থাকে। পরিশ্রান্ত হয়ে পড়লে অবশ্য পেছনের দিকে রাখা একখানি চৌকিতে বসে একটু বিশ্রাম নিয়ে নেয়। এই চৌকির সামনে রাখা হয় আরেকটি চৌকি। কাহিনীর রাজা মহারাজারা বসেন এই চৌকির ওপর। তখন নিরালঙ্কৃত এই চৌকিখানিই হয়ে ওঠে রাজসিংহাসন। প্রচলিত রীতি অনুসারে নর্তক এবং অভিনেতার ভাগবতের দুই পাশ দিয়ে মঞ্চে যাতায়াত করে। কোনো মন্দির-প্রাঙ্গণে যক্ষগান পরিবেশিত হ'লে, মন্দিরের দিকে মুখ করেই চিহ্নিত হয় রঙ্গক্ষেত্র। তবে অত্র্য তিথি অনুসারে রাহু বেদিকে থাকে সেদিকে পেছন ফিরে নির্দিষ্ট হয় মঞ্চ।

যক্ষগানের মঞ্চ প্রায় ক্ষেত্রেই ১৫ ফুটবর্গ। আবার কোথাও কোথাও ২০'×৩০' আয়তনের রঙ্গস্থলও দেখা যায়।

চারকোণায় পোতা খুঁটি চারটিই এই বর্গাকারক্ষেত্রের সীমা নির্ধারণ ক'রে দেয়। খুঁটি চারটির মাথায় একখানি চাঁদোয়া টানটান ক'রে বেঁধে দেয়া হয়। এটাই প্রচলিত নিয়ম। এই রঙ্গক্ষেত্রে আলোর যোগান দেয় ছুটি মশাল। প্রচলিত রীতি অনুসারে দু'জন মশালচী এই মশাল ধ'রে দাঁড়িয়ে থাকে। অভিনেতা মশালবেধা ছাড়িয়ে সামনে এগিয়ে এলে, অভিনেতার মুখ ও তার ভাব স্পষ্টরূপে দেখাবার জন্তে মশালচী অভিনেতার সম্মুখে এসে তার মুখের সামনে তুলে ধরে হাতের মশাল। আজকাল অবশ্য গ্যাসলাইট অথবা ইলেক্ট্রিক আলো মশালের কাজ ক'রে চলেছে। কখনো কখনো বা কোনো কোনো আসরে পুরানো দিনের স্মৃতিচারণার্থেই সম্ভবতঃ মশাল এবং মশালচীর ব্যবহার হয়ে থাকে। আগেকার দিনে অন্ধরাগ ও এই মশালের আলো মনোমুগ্ধকর এক পরিবেশ সৃষ্টি করতো। সে সময়ে মঞ্চে লাগানো হ'তো অরেকদাল বা এক ধরণের হলুদ রঙ। এখনকার বৈজ্ঞানিক বা গ্যাংগের আলোর তীব্রতা অনেক বেশী ফলে অন্ধরার রঙও অনেক পরিবর্তন সাধন করতে হয়েছে। যক্ষগানের শোভাক-পরিচ্ছদ একেবারেই কাল্পনিক। উল্লুখ প্রাস্তরের গাঢ় অন্ধকার এই

কাল্পনিক পোষাকের রহস্যময়তা অনেক বাড়িয়ে দেয়—আর এ ব্যাপারে সবচেয়ে কার্যকর ভূমিকা নেয় মশালের নরম আলো। আলোকস্বরতা দর্শকের মনকে বাস্তব জগত থেকে অতি সহজেই এক রহস্যময় জগতে পৌঁছে দেয়। আর ঠিক এই একই কারণে মন্দির অভ্যন্তরের অল্প আলো তত্ত্বজ্ঞানের একাগ্রতা বাড়িয়ে দেবলোকে পৌঁছে দেয়। গ্যাস বা বিদ্যুতের আলো যক্ষগানের রহস্যময় কল্পলোকে সত্যি সত্যিই এক উৎপাত বিশেষ।

প্রচলিত নিয়ম অনুসারে যক্ষগান বা ব্যালাটার মঞ্চ বা রঙ্গস্থল ১৫ ফুট বাছ বিশিষ্ট একটি বর্গক্ষেত্র। কিন্তু শাস্ত্রানুসারে এটি হওয়া উচিত অর্ধচন্দ্রাকৃতি। সভালক্ষণের একটি শ্লোকে বলা হয়েছে—

পঞ্চহস্তোণ বিস্তীর্ণ দশ হস্তোণ উন্নতং ।

অর্ধচন্দ্র প্রমাণেন বিষ্টতে রংমণ্ডপম ॥

শ্লোকটি যেন নাট্যাশায়ের খুবই সরিকট প্রতিধ্বনি। যক্ষগানের নেপথ্যাগৃহ—গ্রীণকক্ষে বলা হয় চৌকা। রঙ্গস্থল থেকে একটা দূরে পটভাবকণে বেড়া দিয়ে তৈরি হয় এই চৌকা। অভিনেতার। রাত্রির বাওয়া হ'লে গলে অভিনয়ের চরিত্র নির্মাণের প্রয়োজনীয় সামগ্রী বিড়িয়ে প্রথমেই পূজা দেয় গণেশ বাবাজীর। তারপরে মেকআপ ক'রে সাজ পোষাক গুছিয়ে রঙ্গাবতরণ করে।

রাক্ষস চরিত্রের মেকআপকে বলা হয় “বল্লদবেশ”। কানাড়া ভাষাতে রঙকে ‘বল্ল’ বলা হয়। তাই রাক্ষস চরিত্রের মেকআপে খুব বেশী রঙ ও রেখার সংযোগ ঘটে ব'লে একে ‘বল্লদবেশ’ বলা হ'য়ে থাকে। রাত অধ্যায়ী এই বল্লদবেশের জগ্গে কখনো কখনো ছুঁতিন ঘন্টা ও লেগে যায়।

যক্ষগানের শুভারম্ভ কিন্তু নেপথ্যাগৃহে অর্থাৎ চৌকাতে। প্রথমে গনেশের স্তুতি করা হয়। তারপরে তার পূজা। গনেশের মূর্তির সামনে মুণ্ডট, পায়েল, পান, নারিকেল ও প্রয়োজনীয় ফলফুল রাখা হয়। তখন হুহুমনারক অর্থাৎ হাস্ত-গায় গনেশের আবতি করে। এই সময় দলের অগ্রাগ্রা সদস্তরা ভজ্ঞন গায়। ভজ্ঞন শেষ হলে সব অভিনেতা আরতির প্রত্যক্ষ স্পর্শে ধৃত আনন্দবাদ নিয়ে মঞ্চ আসার জগ্গে প্রস্তুত হয়।

যক্ষগানের অঙ্গরাগ-অঙ্গসঙ্ক। খুবই জটিল। রাজা ও রাক্ষস চরিত্রাভিনেতা মাথায় যেমন কিরীট পরে, তেমনি পরে মুণ্ডাস্থ। ‘মুণ্ডাস্থ’-গুলি পদ্মপাতার অঙ্করূপ দেখতে। মাথার চুল চূড়া ক'রে বেঁধে তাতে নানারঙের ফিতে জড়িয়ে জড়িয়ে অভিনেতাগা নিজেরাই এই ‘মুণ্ডাস্থ’ তৈরি করে বা বাঁধে। ‘মুণ্ডাস্থ’-র দ্বারা অভিনেতাকে বেশ কয়েক ঘন্টা সময় দিতে হয়। ‘মুণ্ডাস্থ’ বাঁধতে ছশো থেকে তিনশে গজ ফিতে লাগে।

দেবতাকে যে অর্ঘ্য দেয়া হয় তা নিয়ে ছ'জন কোডাঙ্গী ভাগবতের সঙ্গে স্বর্ভাগান করতে করতে মঞ্চ আসে এবং সম্মিলিত দর্শক সাধারণের স্তুতিগান

গায়। স্বধীসামাজিকের দোষগুণও বর্ণনা করা হয় এই গানে। কাকে বলা হবে ভালো গায়ক, প্রতিভাবান নাট্যকারই বা কে, স্বধী দর্শকই বা কাকে বলা হবে—তার বিস্তারিত ব্যাখ্যা দেয়া হয় এই গানে। এখানেও নাট্যশাস্ত্রের স্পষ্ট প্রভাব লক্ষ্য করা যায়।

গণেশের পূজা করা হয় সবচেয়ে আগে। তারপর একে একে মহাদেব, বিষ্ণু, দুর্গা প্রমুখ দেব-দেবীর প্রশস্তি গাওয়া হয়। প্রত্যেক দেবদেবীর জন্তে নির্দিষ্ট গীতির প্রচলন আছে—যা বেশ নিষ্ঠার সঙ্গে অবিকৃত অবস্থায় পরিবেশিত হয়ে থাকে। দেব-দেবীর প্রশস্তি-গীতির সময় বেশ জোরে জোরেই উচ্চারিত হয় মৃদঙ্গের বোল। আর এই মৃদঙ্গের বোলের তালে তালে নৃত্য পরিবেশন করে পাত্রধারী। এরপরে যেই মঞ্চে আসুক না কেন তাকে আগে ভাগবত ও পরে রঙ্গস্থলের বন্দনা করে তবেই মঞ্চে আসতে হয়। সবপ্রথম মঞ্চপ্রবেশ ঘটে যক্ষগানের সবচেয়ে জনপ্রিয় এবং দলের অগ্রতম দক্ষিণী হাঙ্গার অথবা বিদূষকের। হাঙ্গারের সঙ্গী দু'জনকে বলা হয় কোডাকী। বেশ কয়েক শতাব্দী আগে সম্ভবতঃ 'হুহুম' শব্দটি 'কোড়গ'-এ রূপান্তরিত হ'য়ে প'ড়েছিল, পরে এই কোড়গই কোডাকীতে রূপান্তরিত হ'য়েছে। আরো পরে এই কোডাকী-দের নেতাকে হুহুম্নায়ক নামে অহিহিত করা হ'য়েছে। রঙ্গমঞ্চে হুহুম্নায়কের অবাধ স্বাধীনতা সর্বজন—স্বীকৃত। স্বয়ং ঈশ্বর থেকে শুরু করে যেকোনো মানুষ এবং যখন মঞ্চে কোনো চরিত্র উপস্থিত না থাকে তখন বেচারী মশালটাই হুহুম্নায়কের ব্যঙ্গ-বিদ্রুপের শিকার হ'য়ে পড়ে। ভাগবত বা স্তত্রধার অবশ্য সকল সময়েই তাকে উত্তেজিত রাখে। হুহুম্নায়কের সঙ্গীদ্বয় অর্থাৎ কোডাকীর কিন্তু বিশেষ কোনো পোষাকের প্রচলন নেই। তবে দেহের বিভিন্ন ভাগগায় গাছের পাতা গুঁজে এবং পায়ে ঘুড়ুর বেঁধে অনেকক্ষণ ধ'রে এরা মঞ্চে নাচানাচি করে। আসলে ভবিষ্যতের যক্ষগান শিল্পীদের গোড়াপত্তন হয় এই কোডাকীর ভূমিকাভিনয়ে। কিশোর অভিনেতাদের নাচ শেখার সূচ্যোগ মেলে এই ভূমিকাতেই। ভাগবতও এদের সঙ্গে দীর্ঘক্ষণ ধ'রে কথাবার্তা চালায়। কিন্তু অনিকাংশ সময়ই ভাগবত-কোডাকীর এই কথাবার্তার সঙ্গে মূল কাহিনীর কোনো যোগই থাকে না। তবে পরবর্তী অভিনেতাদের বিশ্রামদানের এবং সমবেত দর্শকমণ্ডলীর মনোরঞ্জনার্থে এই সংলাপ অংশের নাটকীয় ওক্রেত প্রসারিত। ভাগবত ও কোডাকীর সংলাপের একটি অংশ এখানে উদ্ধৃত হ'লো—

১ম কোডাকী। পড়েছে যে পড়েছে!

ভাগবত । কি পড়লো?

১ম কোডাকী। শ্রীমান রামা ভট্টজীর বাগানে একটি কাঠাল।

২য় কোডাকী। গেল রে গেল!

ভাগবত । কি গেল?

২য় কোভাজী । রাখালদের লাম্বু কুত্কাটা পালিয়ে গেল ।

১ম কোভাজী । ঢুকলো রে ঢুকলো !

ভাগবত । কি ঢুকলো ?

১ম কোভাজী । গবুর সেই কালো কুকুরটা রামরায়াজীর রাম্মাঘরে ঢুকলো ।

২য় কোভাজী । নিয়ে গেল রে নিয়ে গেল !

ভাগবত । কি নিয়ে গেল ?

২য় কোভাজী । রামা ভট্টজীর ঘর থেকে তেলের কেঁড়ে নিয়ে গেল ।

১ম কোভাজী । লাগলো রে লাগলো !

ভাগবত । কি লাগলো ?

১ম কোভাজী । বজ্রমান সংকল্পাজীর গায়ে নর্দমার জল লেগে গেল ।

২য় কোভাজী । হ'য়ে গেল রে হ'য়ে গেল !

ভাগবত । কি হ'য়ে গেল ?

২য় কোভাজী । পরশু রাত্রির জন্তে আমাদের দলের বায়না ঠিক হ'য়ে গেল ।

কোভাজী ও ভাগবতের এই জাতীয় সংলাপের পর মঞ্চপ্রবেশ ঘটে বাল-গোপালের । দু'জন কিশোর এই ভূমিকায় অবতীর্ণ হয় । বাল-গোপালদ্বয় যে কারা তা নিশ্চিতরূপে জানানো হয় না । সম্ভবতঃ এরা গোবুলের কৃষ্ণ-বলরাম । আর সেই কারণেই এঁদের বলা হয় বাল-গোপাল । এদের নাচ, বেশ-বিহ্বাস—সবই শাস্ত্রসম্মত এবং প্রচলিত রীতি অনুসারী । বাল-গোপালের বেশেই এরা কাহিনীর পরবর্তী অংশে অভিনয়, বুধসেন প্রমুখ কিশোর ভূমিকায় অবতীর্ণ হ'য়ে থাকে । প্রচলিত রীতি অনুসারে এই গোপ-বালকদ্বয়ের নৃত্যের পর মঞ্চ আসে স্ত্রী বেশধারী দু'জন অভিনেতা । এরা কোতুক নৃত্য পরিবেশন করে । কোথাও কোথাও এদের 'আদল্ হুলে' বা মঞ্চ-বেশাও বলা হ'য়ে থাকে । এদের কাজের সঙ্গে কিন্তু প্রচলিত এই নামের কোনো সামঞ্জস্যই নেই । শিবরাম কারন্ত অবশ্য এঁদের বলেছেন কল্পিনী-সত্যভামা । আসলে রঙ্গপূজাই এদের কাজ । কণাটকা সর্দাতের "এক তাল"-এর সহযোগে স্থলনিত পদবিক্ষেপে—“চন্দ্রভামা ও চন্দ্রভামা” প্রভৃতি গান গাইতে গাইতে এরা মঞ্চ আসে । ভাগবত তখন এদের উদ্দেশ্য ক'রে বলে—

হে চন্দ্রবদনা ! শোনো । শোনো চন্দ্রভামা ।

চন্দন সাগরি শোনো । শোনো চন্দ্রভামা ।

গোপনন্দের কণ্ঠা—হে চন্দ্রভামা !

চন্দ্রের স্বপ্নমা দেখাও হে চন্দ্রভামা ।

বরিজাক্ষের বন্দনা করো হে চন্দ্রভামা ।

এখানে স্পষ্ট যে রঙ্গপূজাই এদের কাজ । উপরোক্ত গানে এদের গোপ-বালিকাও বলা হয়েছে । উপরোক্ত সন্ধ্যোদন গীতির পরে ভাগবত এদের

সম্বোধন করে “হে অল্পবয়সী, বালিকা চতুরা!” অথবা “চোখ বুঁজে আছি হে হৃন্দরি; এসো, যা বলার বলে নাও।” প্রভৃতি গান শোনায়। ভাগবতের গানের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে এই স্ত্রীবিশদারীরা লাস্যভূত পরিবেশন করে চলে। এ সবার সঙ্গে “স্বীকৃতি বিবাস করে যে সে পৃথিবীতে সবচেয়ে বোকা” জার্তা য় পরিহাস ভরা গানও গাওয়া হয়ে থাকে।

এই সব হাঙ্গ-রসাত্মক বর্তালাপ চলতে চলতে সকলের অশ্রোকেই ঘণ্টা দুইয়েক সময় কেটে যায়। ইতিমধ্যে গ্রামের সব উৎসাহী শ্রোতাই আসরে এসে উপস্থিত হয় এবং মূল কাহিনীর তত্ত্বাচরিত্রাভিনেতাদের অঙ্গরাগ-অঙ্গসজ্জা সম্পন্ন হয়। এরপর ভূমিকাগীতি দিয়ে শুরু হয় মূল গান বা পালা।

রামায়ণাশ্রিত কাহিনী পরিবেশিত হলে প্রথমে মঞ্চ আসে রাম এবং লক্ষ্মণ। আর মহাভারতের কাহিনী পরিবেশিত হলে প্রথম মঞ্চ-প্রবেশ ঘটে পঞ্চ-পাণ্ডবের। কাহিনীর একেবারে শুরুতেই এই বিশেষ চরিত্রসমূহের সমাবেশ এবং পরিচিতি দান সত্যিই খুব আকর্ষণীয়। এই সময় ছোটো একটি পর্দা বা পটীর ব্যবহার করা হয়ে থাকে। লালরঙের একখণ্ড সাধারণ কাপড়ই এই পটীর কাজ করে। পটীর ওপর শুধুমাত্র লেখা থাকে দলের নাম। যক্ষগানের দলকে বলা হয় “মেলা।” যাইহোক, দু’জন লোক এই পটী ধরে ভাগবতের পাশে দাঁড়িয়ে থাকে।

পঞ্চ-পাণ্ডবের মঞ্চাবতরণের সময় সব প্রথমে মঞ্চ আসে সহদেব। সহদেব এসে পটীর পেছনে দর্শকদের দিকে পেছন দ্বিগে দাঁড়িয়ে যায়। এই সময় কেবলমাত্র তার মাথার মুকুটই দর্শকরা দেখতে পায়। চরিত্রাভিনেতা ভূমিস্পর্শ করে একই সঙ্গে ভাগবত এবং রঙ্গস্থলের বন্দনা করে। তারপরে পটীর পেছনে করে নৃত্য। এই সময় ইচ্ছামত পর্দাখানি ধরে কখনো শরীরের পার্শ্বভাগ, কখনো বা মুখের পার্শ্বভাগ এবং সব শেষে সম্পূর্ণ অবয়ব দর্শকদের দেখিয়ে মঞ্চ থেকে নিষ্কান্ত হয়। এরপর একে একে নকুল, ভীম, অর্জুন ও যুধিষ্ঠির মঞ্চ আসে একই ভাবে নিজেদের পরিচয় দিয়ে মঞ্চ থেকে নিষ্কান্ত হয়। এরপর পঞ্চপাণ্ডব একসঙ্গে এসে পটীর পেছনে দাঁড়িয়ে পড়ে এবং আগের মতই একই সঙ্গে শরীর ও মুখের পার্শ্বভাগ এবং শেষে শরীরের সমুখভাগ দর্শকের গোঁচরীভূত করে তাদের একেবারে আত্মবিভোর করে তোলে। এরপরে আবার আগের মতই একে একে পঞ্চ-পাণ্ডব পটী ছাড়াই মঞ্চ আসে এবং লাস্যাত্মক নৃত্যভঙ্গির দ্বারা নিজেদের প্রতাপ প্রতিপত্তির পরিচয় দেয়। এইভাবে একে একে এসে দর্শকের কৌতুহল জাগিয়ে তারা মঞ্চ থেকে নিষ্কান্ত হয়।

পঞ্চ-পাণ্ডবের সভার দৃশ্যে ভাগবত মহামন্যককে ডেকে আদেশ করে দর্শক সাধারণকে দূতের পরিচয় দিতে। সঙ্গে সঙ্গেই সর্বকার্যে কুশলী বাচাল হনুমান্যক কথা ও কাজে নিজের কেরামতি দেখিয়ে চলে। কখনো দায়োয়ান, কখনো

দূত, আবার কখনো বা বিদূষকের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়ে সে তার ঘাড়ে হস্ত সমস্ত দাবি নিষ্ঠা ও নৈপুণ্যের সঙ্গেই পালন করে চলে। রাজসভায় সমবেত রাজকুমারের গুণকীর্ত্তন করা তার প্রথম ও প্রধান দায়িত্ব। পাণ্ডবদের মধ্যে অর্জুন ও ভীমের প্রশস্তি খুবই আকর্ষণীয় হয়ে ওঠে।

রাজসভায় হস্তমনায়ক যে কেবলমাত্র দূতের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয় তা কিন্তু নয়। কখনো সে পক্ষ-পাণ্ডবকে নানাবিধ উপদেশও দিয়ে থাকে। সব মিলিয়ে হাসি-ঠাট্টা ও ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপের মধ্য দিয়ে সভা বেশ জমে ওঠে।

বিশেষ কোনো চরিত্রাভিনেতাকে দীর্ঘক্ষণ ধরে আসার জমিয়ে রাখতে দেয়া ঠিক নয়। কলে অচিরেই ভাগবত হস্তমনায়ককে ছুটি দেয় এবং স্বয়ং মঞ্চোপরি চরিত্রের সঙ্গে কথাবার্তা শুরু করে দেয়, যেমন—আপনি কে? কোথা থেকে আসছেন? এখানে আসার কারণ বা উদ্দেশ্য কি? বাড়ী কোথায়?— ইত্যাদি। এইসব প্রশ্নের সম্মুখীন করে চরিত্রকে তার নিজের পরিচয় এবং উদ্দেশ্য জ্ঞাপন করতে বাধ্য করে ভাগবত। প্রচলিত এই রীতির সাহায্যে ভাগবতও অনেক সময় কাহিনী বা প্রসঙ্গের অবিচ্ছেদ্য এক ব্যক্তিত্বে উন্নীত হয়। কাহিনীর অগ্রগতিতে কখনো কখনো এমন সময় আসে যখন অত্যন্ত চরিত্রের তাদের সংকটাপন্ন মনোস্থিতির অশীদার করতে চায় কাউকে। নাটকে স্বগত ভাষণই চরিত্রের এই উদ্দেশ্য পূরণ করে থাকে। কিন্তু বন্ধগানে স্বগত ভাষণের কোনো চল নেই। বিপরীতে তারা সরাসরি ভাগবতের সঙ্গে কথা বলেই তাদের সেই আবেগ-বেদনাকে প্রকাশ করে থাকে। শুধু তাই নয়, যুদ্ধ প্রভৃতি গুরুত্বপূর্ণ কাজে অগ্রসর হওয়ার আগেও তারা ভাগবতের কাছ থেকেই পরামর্শ নিয়ে থাকে। এইভাবে ভাগবত অনেক চরিত্রের বন্ধ ও পরামর্শদাতা হয়ে ওঠে।

বন্ধগানের আসরে রাজস চরিত্রের মঞ্চপ্রবেশ বোধ হয় সবচেয়ে কৌতূহলোদ্দীপক। রাবণের রাজসভার দৃষ্ট হলে তো আর কোনো কথাই থাকে না— সভাকার্য ও তার পরিচয় দান সম্পন্ন হয় খুবই গান্ধীর্ষপূর্ণ আড়ম্বরের মধ্য দিয়ে। শূর্ণনখা এবং কুন্তকর্ণের অঙ্করাগ-অঙ্কসজ্জা সত্যিই খুব চমৎকার। এই জার্ডান চরিত্রের মঞ্চপ্রবেশের আগে দর্শকের কৌতূহল বৃদ্ধি করবার জন্তে কয়েকটি প্রচলিত রীতির প্রয়োগ করা হয়ে থাকে। এদের মঞ্চপ্রবেশের আগে ‘চৌকী’ বা নেপথ্য গৃহ থেকেই এদের অট্টহাসপূর্ণ চীৎকার শোনা যায়। আর প্রায় সঙ্গে সঙ্গেই খেমে যায় প্রায়-সারাক্ষণের জন্তে বাজতে থাকা চণ্ডেমন্ডলের বাজনা। খেমে যায় সমবেত দর্শক মণ্ডলীর কোণাহল। কেবল শোনা যায় সেই বিকট অট্টহাসি। রাজ্যের অধিকারে তখন ঘনিয়ে আসে এক অতিমানবীয় রহস্য। বিকট চীৎকার করতে করতে এরা যখন রক্তমন্ডলের দিকে এগিয়ে আসতে থাকে তখন পথ-পার্শ্বে সজ্জিত লতা-পাতার আগুন ধরিয়ে দেয়া হয়। সেই আগুনের লাল আভাষ



রাক্ষস চরিত্রের বীভৎসতা বিশ্বাসযোগ্য মাত্রায় উন্নীত হয়। এছাড়া বরাহ, নরসিংহ, চণ্ডী প্রমুখ অতি ক্রুদ্ধ দেবদেবীরা বেশ দূর থেকে, আশপাশের কোনো তরুন থেকে মশাল হাতে রে রে করে ছুটে আসে মঞ্চের দিকে। তবে রাক্ষস এবং ক্রুদ্ধ দেবদেবীর এ জাতীয় মঞ্চপ্রবেশের চল আজকাল কমে আসছে। এখন তো এঁরা মঞ্চে এলে তবেই মশালচী মশাল এগিয়ে ধরে এদের মুখের কাছে। রাক্ষস তখন একহাতে সেই মশাল ধরে অস্ত্রহাতে ধুনো বা ঐ জাতীয় অস্ত্রকোনো দাঙ্ পদার্থ ছুঁড়ে মশালের শিখাকে বাড়িয়ে দেয়। সমবেত দর্শক তখন রাক্ষসের দোদাঁড় প্রতাপ চান্ধ ক'রে একেবারে বিমোহিত হয়ে পড়ে।

মঞ্চে এসে রাক্ষস প্রথমে পটীর পেছনে দর্শকদের দিকে পেছন ঘিরে দাঁড়ায়। তারপর একে একে পার্শ্বমুখ, পার্শ্বপরীর ও শেষে সম্মুখভাগ দর্শকের গোচরীভূত করে। এই সময় হাত ও মুখের অতি পরিচিত কিছু মূদ্রার ব্যবহার করে সে এবং দাঁড় মাঝা, মুখ খোঁয়া ও অঙ্গরূপ সব প্রাত্যাহিক কাজ সম্পন্ন করে। এসবের মাঝে সে রাক্ষসোচিত অট্টহাসিতে ঘুম ভাঙিয়ে দেয় দর্শকের। এসময়ের পর তবেই তার সত্যিকার মঞ্চপ্রবেশ ঘটে। চরিত্রের প্রবেশরীতি ও রাজসভার বাতস্ত্রা অনুসারে মন্দের পৃথক পৃথক বোল নির্দিষ্ট আছে।

সংস্কৃত নাটকের অভিনয়ে মঞ্চে মৃত্যুদৃশ্যের অবতারণা করা যায় না। যক্ষগানে কিন্তু অঙ্গরূপ কোনো বাধাবাহকতা নেই। নেই মুখ্যতঃ বিধগত কারণে। মুখই যে নাটকের প্রধান অবলম্বন, সেখানে কাউকে না কাউকে হারতে হবে এবং মরতেও হবে। এরকম সময় মৃত ব্যক্তিকে ধরাধরি করে বাইরে অর্থাৎ চৌকীতে নিয়ে যাওয়া হয়। কলে যেসব কাহিনীতে পরাজয় বা মৃত্যু বারবার ঘটে, সেখানে যে পরাজিত হবে তাকে যুদ্ধরত অবস্থাতেই তাড়িয়ে বাইরে নিয়ে যাওয়া হয়। তবে কৃষসেনের মত বীরের, যার মৃত্যুর পর মৃত লাশ ঘিরে স্ত্রী-পুত্রের শোকদৃষ্ট থাকে তার—মৃত্যু রক্ষস্থলেই সংঘটিত হয়ে থাকে। এরকম দৃশ্যের পর হ'ল লোক শবের সামনে পটী ধরে দাঁড়িয়ে পড়ে এবং পটীর আড়ালে ক'রে মৃত ব্যক্তিকে নিয়ে চৌকীতে চলে যায়।

কখনো কখনো মূল কাহিনীর প্রতীক্ষা করতে করতে দর্শক সাধারণ জ্ঞান হ'রে নিঃশঙ্কর হ'রে পড়ে এবং আলস্তভরে হাই তুলতে থাকে। কিন্তু যেই রাজসভার দৃশ্য আসে অথবা দৃশ্য-যুদ্ধ শুরু হ'য়ে যায়—তখন চটে এবং মন্দের সম্মিলিত রণধ্বনিতে তাদের নিঃশ্বাসের কেটে যায়। কাহিনী বধন ক্ষণভাব সঙ্গে পরিণতির দিকে এগিয়ে চলে তখন সমগ্র পরিমণ্ডলটাই বেশ গরম হয়ে ওঠে—কলে কৌতুহলী হ'য়ে ওঠে দর্শক সাধারণও। যেদব আসরে একাধিক কাহিনী পারবেশিত হয়—সেখানে সবশেষে পরিবেশিত হয় মীনাকীকল্যাণ (মীনাকী পরিণয়) বা কর্ণাজুন যুদ্ধের মত চিত্তাকর্ষক পালা। কখনো শুয়ে, কখনো বা অর্ধানুমানিত চক্রে দর্শক বক্ষগান দেখতে থাকে। এরকম সময় দর্শক যেন কোনো

এক বঙ্গলোকে বিরাজ করতে থাকে। আর চণ্ডী, বরাহ, নরসিংহের যৌত্র ও বাঁভংস রসাত্মক অভিনয় দর্শকের চোখে মানসিক কাল জীবন্ত থাকে।

রাত্রের অন্ধকার বগন পাতলা হ'য়ে আসে, পূব আকাশ পরিষ্কার হ'য়ে আসে, তখন সমগ্র আসরে বিরাজ করতে থাকে বিদায়ের সুর। যদি বোকা যায় যে, যে-কাহিনী চলছে, তা স্বর্ষ্যোদয়ের আগে শেষ হবে না—তাহলে তার অভিনয়ের স্বাভাবিক গতি বাড়িয়ে দেয়া হয়, কখনো কখনো কিছু কিছু অংশ বাদও দেয়া হ'য়ে থাকে। তবে গতি যতই বাড়ানো হোক না কেন যুদ্ধের দৃশ্য অবশ্যই দেখানো হ'য়ে থাকে, দেখানো হয় পরিণয় দৃশ্যের সমাপ্তিও। আর কাহিনীর শেষে ভাগবতকে সমাপ্তিগীতি গাওয়ার জন্ত বলা হয়। সমাপ্তি গীতির পর আগের সেই খ্রী চরিত্রাভিনয় তা দু'জন পুনরায় মঞ্চে আসে এবং ভাগবতকে পান-হুপারি দিয়ে নমস্কার জানায়। আর প্রসন্নচিত্তে ভাগবত তা গ্রহণও করে। পান-হুপারি মধ্য সেদিনের মজুরি এবং পরের অচ্যুতানের বায়নাও নির্দিষ্ট থাকে। পান-হুপারি কারের পর হুতমান প্রমুখ দেবতার প্রশংসা গাওয়া হয়। সবশেষে রত্নমলের আরতি করা হয়। এরপর বঙ্গকণ্ঠে নিগন্ত হ'য়ে দলের সমস্ত সদস্যই ভাগবতসহ নেপথ্যগৃহে চলে যায়। চৌক'তে পৌছে ভাগবত—‘রাম-কৃষ্ণ এসেছেন, দ্বার পোনো’। কিংবা ‘কামদেব এসেছে ‘মানন্দ করো’—প্রভৃতি গান গায়। চৌক'তে দ্বি দেবতার আরতির সঙ্গে সঙ্গে সে রাত্রের বঙ্গকণ্ঠ সম্পূর্ণভাবে সমাপ্ত হয়। সমাপ্তিগীতিতে স্পষ্ট হয় যে প্রারম্ভের সেই বাণগোপাল আর কেউ নন স্বয়ং বলরাম এবং কৃষ্ণ। দলের সকলে একথাও স্পষ্টরূপে স্বীকার ক'রে নেয় যে পালা তাঁর বা সেই পরমকর্তারই সৃষ্টি আর সেই সৃষ্টির জগতেই তারা সমস্ত রাত কাটিয়েছে।

বঙ্গগান তাই—প্রচলিত বিশ্বাসমতে—ভাগবতের পরিচালনায় দশাবতারের অভিনয় এবং পরমেশ্বরের মহিমা-কীর্তন।

যুগেই স্বাভাবিক কারণে বঙ্গগান আজ বিপর্যয়ের মুখে। কেননা, এর এক একটা প্রযোজনা অত্যন্ত ব্যয়বহুল। তাছাড়া সিনেমা, টেলিভিশন্ আজ গ্রামে গ্রামে ছড়িয়ে পড়েছে। এই অভিনয়ের সংকটে বঙ্গগানের বঙ্গবাসীকণ্ঠ প্রচার প্রসারের এগিরে এসেছেন উল্লেখ্য বঙ্গগান কেন্দ্রের শিল্পভাগ্য কর্মকর্তারা। এদের বিশ্বাস সমগ্র বঙ্গবাসীর প্রতিবৃত্ততা লব্ধও বঙ্গগান তার প্রচার প্রসার অর্থাৎ প্রচলিত পারবে।

### দোহ/ভাট :

কণ্ঠকের নোকনাট। তইভাগে বিভক্ত, একটি হ'লো—মুড়গপায় বঘলাট, 'অতি হ'লো—পুড়গপায় বঘলাট। মুড়গ মানে পূব, পায় মানে পশ্চি বা রাতি আর বঘলাট মানে উল্লুকে ময়দানে অভিনয় নাটক। অর্থাৎ মুড়গপায় বঘলাট

হ'লো উন্নত মর্যাদা পূর্ব-রীতিতে অভিনয় নাটক, আর পড়ুণপায় বয়লাট মানে হ'লো দক্ষিণ অথবা পশ্চিমী রীতিতে উন্নত মর্যাদা অভিনীত নাটক। যক্ষগানকে তাই বলা হয় পড়ুণপায় বয়লাট, পড়ুণপায় বয়লাটের তুলনায় গুড়গপায় বয়লাট অনেক বেশী অবহেলিত।

কর্ণাটকের স্থানীয়মাত্রের অবহেলা সত্ত্বেও উত্তর কর্ণাটকের গ্রামাঞ্চলে কয়েক প্রকার মুণ্ডগপায় বয়লাট জন-সাধারণের নাট্যরস পিপাসা মিটিয়ে চলেছে। যেমন দোড্ডাট, রাধানাট, সন্নাত। এদের মধ্যে দোড্ডাট অগ্রতম। দোড্ডা মানে বড় (অর্থাৎ সমস্ত রাত্রি ব্যাপি অভিনয়) আর আট মানে নাটক। অর্থাৎ দোড্ডাট হ'লো সমস্ত রাত্রিব্যাপি অভিনয় নাটক।

সাধারণতঃ বড় বড় উৎসব উপলক্ষ্যে আয়োজিত গ্রামীণ মেলায় দোড্ডাটের অভিনয় হয়ে থাকে। দারওয়াডের নিকটবর্তী অঞ্চলসমূহে এমন দুটিটি দলের স্থান পাওয়া যায় যারা বিদ্রিষ্ট হেনার এবং অজ্ঞাত উৎসব উপলক্ষ্যে দোড্ডাটের অভিনয় করে বেড়ায়। দোড্ডাটের কাহিনী সাধারণতঃ মহাভারত থেকে নেয়া হয়। কাহিনীগুলির অধিকাংশই বীররসাত্মক। তবে সহযোগী রস হিসেবে শূন্যরও সন্নিবেশিত হয় পর্যাপ্ত মাত্রায়। মহাভারতের নির্বাচিত কাহিনী বেছে নিয়ে তার নাট্যরূপ দেয় গ্রামেরই কোনো লেখাপড়া জানা মানুষ। তবে বেশির ভাগ ক্ষেত্রে গ্রামের শিক্ষকই এই কাজ করে থাকেন। নাটক লেখা হয়ে গেলে অভিনেতা নির্বাচন করা হয়। অভিনেতা নির্বাচনের সময় চরিত্রাঙ্কুল চোরাগার দিকেই নজর দেয়া হয়ে থাকে। যাইহোক, অভিনেতার নির্বাচন হয়ে গেলে তাদের চরিত্রলিপি দিয়ে দেয়া হয়। তখন তারা নিজদের সংলাপ মুণ্ডক করে নেয়। অভিনেতাদের সংলাপ আয়ত্ত করতে প্রায় মাস চতুর্ক সময় লেগে যায়। নাটক অভিনয়ের একমাস আগে অভিনয় স্থলে বিদীপ্ত একটা শুভ্র পোতা হয়। এই শুভ্রট একমাস ধরে ঐ স্থানে দোড্ডাট অভিনয়ের প্রচারের কাজ করে থাকে। ফলে আশপাশের গ্রামে গল্প ভড়িয়ে পড়ে যে অমুক অমুক স্থানে (যেখানে যেখানে বিদীপ্ত শুভ্র পোতা আছে) দোড্ডাটের অভিনয় হবে। অবশেষে গ্রামে দোড্ডাটের অভিনয় হলে সেই গ্রামের মানুষ অংশ পাশে গ্রামে তাদের আত্মীয়-স্বজন, বন্ধু-বান্ধবদের চিঠি লিখে (বা লোক মারফৎ গল্প পাঠিয়ে) আহবান জানায় দোড্ডাট দেখার জন্যে। যারা দোড্ডাট দেখতে ইচ্ছুক তারা পায়ের ছোটে কিনা গরুর গাড়ীতে চেপে এক-তিন দিন আগেই এসে পৌঁছে যায় সেই গ্রামে।

মঞ্চ-নির্মাণে গ্রামের সকল মানুষই বেশ উৎসাহভরে অংশ নিয়ে থাকে। মঞ্চ বেশ বড় এবং তিনদিক খোলা। অল্প সাধারণ একখানা চৌকি ফেলে চারদোয়া টাঙিয়েও দোড্ডাটের অভিনয় হয়ে থাকে। যাইহোক, মঞ্চের তিনদিক ঘিরে নিচ নিম্ন আসন বিছিয়ে দর্শক আসন নিয়ে থাকে। যারা আসন আনে

না—তার। মাটিতে বসেই অভিনয় দেখে। দোড়ডাটের অভিনয়ে মাইকের প্রচলন এখনো হয়নি। কেননা অভিনেতারা এত জোরে সংলাপ উচ্চারণ করে যে রাত্রির শান্ত পরিবেশে খুব দূর থেকেও তাদের কথা ভালোভাবেই বোঝা যায়। গ্যাসের আলোই সাধারণতঃ ব্যবহৃত হয়ে থাকে। বীররসাত্মক কাহিনীর সমস্ত চরিত্রই নাচতে নাচতে মঞ্চে আসে। ফলে মঞ্চ নির্মাণ করা হয় মজবুত করে। চরিত্রগুলি যতক্ষণ মঞ্চে থাকে কোনো না কোনো ভাবে নাচতে থাকে। ফলে মঞ্চ মজবুত না হলে চলে না।

মঞ্চের অনতিদূরে খুবই সাধারণ ভাবে সামান্য আড়াল দিয়ে তৈরী করা হয় সাজঘর। সাজঘরেই অভিনেতারা প্রত্যেকেই নিজ নিজ মেকআপ করে নেয়। দোড়ডাটের সাজসজ্জা বেশ আড়ম্বরপূর্ণ ও আকর্ষণীয়। প্রধান প্রধান চরিত্রের মাথায় শোভা পায় আকর্ষণীয় সব কিরীট আর কজিতে, বাহুতে, গলায়, কানে পরা হয় উপযুক্ত অলঙ্কার। পুরুষ চরিত্রাভিনেতারা কপ্তানের নামক একধরনের চটকদার রেশমের শাড়ি ধুতির মত করে পরে নেয়। দোড়ডাটে এখনো অভিনেত্রীরা যোগ দেয়নি। পুরুষরাই স্ট্রিটের অভিনয় করে। স্ট্রিটের শরীরে থাকে নানাবিধ গহনা। স্ট্রিট-চরিত্রাভিনেতারা নারীসুলভ আচরণে এতই দক্ষ যে কখনো কোনোরূপ সন্দেহ দেখা দেয় না। নারী সুলভ চলা, বলা, ও অঙ্গভঙ্গিতে এইসব অভিনেতারা বাস্তব জগতের মহিলাদের হার মানিয়ে দিতে সক্ষম। রান্ধস ও অগ্ন্যাগ্ন অদৃশ্য চরিত্রের জ্ঞান লাভ, কালো ও হলুদ রঙের মেকআপ ব্যবহার করা হয়। এদের মেকআপ খুবই আকর্ষণীয়। নৃত্য প্রধান হওয়ার দরুন অভিনেতারা প্রত্যেকেই ঘুরুর পরে থাকে।

নাচ এবং গান দোড়ডাটের প্রধান অবলম্বন। গানের ভাষা আঞ্চলিক, তবে গল্প সংলাপ খুব বেশী মাত্রায় সংস্কৃত প্রধান। সমস্ত সংলাপই অহুপ্রাসবদ্ধ। এর দরুন সংলাপ উচ্চারণে জোর দিতে সুবিধা হয় অভিনেতাদের। আর জোরে উচ্চারণ না করলে যেমন তা দূর থেকে শোনা যাবে না, তেমনি ঢোলের জোর বাজনাতেও অতিক্রম করতে পারবে না। তবে সব শব্দ বোঝা না গেলেও কাহিনীর অর্থবাহনে দর্শক সাধারণ কোনো অসুবিধা বোধ করে না। কেননা, প্রায় সব কাহিনীই দর্শকের কাছে পরিচিত। আর যেহেতু কাহিনী বীর রসাত্মক, সেইহেতু দোড়ডাটের মঞ্চে বীর চরিত্রের আনাগোনা অধিক। আর বারমুহুর প্রকাশের জন্ত বীর চরিত্ররা তাদের সংলাপ উচ্চারণের আগে বিকট এক হুঙ্কার চেড়ে নেয়। উপরন্তু মঞ্চস্থিত কোনো চরিত্র যখন কথা বলে তখন তার প্রতিটি বাক্যের শেষে যে শোনে সে ক্রমাগত হাঁ হাঁ করে সাহায্য দিয়ে যায়। এই সমস্ত অভিনেতা নাচ ও অভিনয়-জনিত ক্লাস্তি দূর করার অবসর পায়। প্রায় সব চরিত্রই সংলাপের মধ্যে হঠাৎ হঠাৎই দুই একটি অঙ্গুলী শব্দ ব্যবহার করে ফেলে। বলাই বাহুল্য দোড়ডাটের দর্শক এই জাতীয় শব্দ শোনার অভ্যস্ত।

ঢোল বাজনার পর সংকুত ভাষায় সরস্বতী এবং গণেশের ভূতি পাওয়া হয়। এই ভূতিগান দোড়্‌ডাটের অভিনয়ে অবশ্য পালনীয় এক পূর্বদৃশ্য বিধি। ভূতি গানে প্রধান ভূমিকা পালন করেন স্ত্রীধার। দোড়্‌ডাটের পরিভাষায় তিনি ভাগবত বা ভাগবতর। দোড়্‌ডাটের গায়ন-বাদনকে বলা হয় হিন্ধেক। ভাগবত এই হিন্ধেকের প্রধান বা নেতা। গান শুরু করেন তিনি। বাকি সকলে সমবেত ভাবে কখনো বা অবসর মতো তার সঙ্গে গলা মেলায়। বাজনার বসে মঞ্চের এক কোণে আবার কোথাও কোথাও মঞ্চের এক ধার বরাবর, আপন আপন বাস্তব সহ। ঢোলই দোড়্‌ডাটের প্রধান বাস্তবসঙ্গ। অগ্ন্যস্ত্র বাস্তবস্ত্রের মতো হারমেনিয়াম, তবলা এবং বেহালা অন্ততম।

ভাগবত কতৃক গণেশ পূজা ও সরস্বতী বন্দনার সময় গণেশ ও সরস্বতী মঞ্চে এসে নৃত্য করেন। আর এমনি সময়ে তীব্রবেগে ঘোড়া ছুটিয়ে আসার অভিনয় করে মঞ্চে আসে সারথী। দোড়্‌ডাটের অভিনয়ে সারথীর ভূমিকা খুবই গুরুত্বপূর্ণ। নাটক ও চরিত্রের পরিচয় দিয়ে এবং নানাবিধ হাস্য-রসের যোগান দিয়ে সে এক দিকে কাহিনীর একঘেয়েমি দূর করে অগ্ন্যদিকে দর্শকের স্বাভাবিক সব প্রশ্নের উত্তর পেতে সাহায্য করে। সারথী যেন দর্শকেরই প্রতিভূ। মঞ্চে এসে সে দর্শকের নানাবিধ কৌতুহল প্রকাশ ও তার চরিতার্থতায় অত্যন্ত সর্দর্শক এক ভূমিকা পালন করে। বাইহোক, মঞ্চে এসে সারথী প্রথমে ভাগবতকে প্রশ্ন করে।

সারথী—গ্রামের মধ্যে হৈ-চৈ করছো কেন?

ভাগবত—কোথায় হৈ-চৈ করছি? আমরা তো ভাগবত কাহিনী দেখাতে যাচ্ছি।

সারথী—আমাকে তোমাদের দলে নেবে?

ভাগবত—কেন নেবো না? তোমাকে আমি রাজদূতের ভূমিকা দেবো।

সারথী—যে টাকা পয়সা পাবে তা দিয়ে কি করবে?

ভাগবত—নদিয় কিসে নাকে দিয়ে হাঁচবে।.....এইভাবে (হাঁচে)।

সারথী এবং ভাগবতের মধ্যে হাসিঠাট্টা সহযোগে যখন এইভাবে অভিনয়ের প্রস্তাবনা চলে তখন কাহিনীর নায়ক মঞ্চে এসে তার আরও কাজে লিপ্ত হয়ে যায়। সারথী তখন ভাগবতকে ছেড়ে নায়ককে নিয়ে ব্যস্ত হয়।

ভিজ্ঞাসা করে, আপনি কে? কোথা থেকে আসছেন? কি কাজ আছে এখানে? এমনি সব নানাবিধ প্রশ্ন। নায়কও সে সব প্রশ্নের উত্তর দেয়। কাহিনীর স্ত্রীপাত ঘটে। সারথী তখন আগের মত ঘোড়ায় চড়ে মঞ্চ থেকে নিষ্কাশিত হয় এবং পুনরায় মঞ্চে এসে চরিত্রের পরিচয় দান ও ঘটনার অগ্রগতি সাধনে সক্রিয় ভূমিকা নেয়। তবে পরবর্তী সময়ে সারথীর সঙ্গে মঞ্চে আসে গোড়ী—দোড়্‌ডাটের বিধ্বংসক। দোড়্‌ডাটের অভিনয়ে সারথীর মত গোড়ীর

ভূমিকাও খুবই গুরুত্বপূর্ণ। প্রধান চরিত্র নাচতে নাচতে দ্বন্দ্ব হ'য়ে পড়লে নিজের সংলাপ আর ঠিকমত উচ্চারণ করতে পারে না। এরকম সময় সারথী ও সোজী মঞ্চে এসে দর্শকদের হাসান। ফলে সামান্য বিলম্ব পায় পরিশ্রান্ত সেই চরিত্রাভিনেতা। কখনো কখনো প্রধান কাহিনীর মধ্যে মধ্যে ছোটো ছোটো প্রহসনও দেখানো হয়। এরও মধ্য উদ্দেশ্য দর্শকদের এক্ষেপেয়ি দূর করা এবং চারিত্রাভিনেতাদের বিশ্রামের সুযোগ ক'রে দেয়া। প্রহসন অভিনয়ের সময় ভাগবত একেবারেই নীরব থাকে। এই সময় গান ও সংলাপ—এই উভয়বিধ কাজে অংশ নিয়ে থাকে গে ডর্ড (বা আভোসোও)।

বাইহোক, সারথী প্রধান-চরিত্র ও তার কাজের পরিচয় দেবার পর গান, গল্প সংলাপ, অভিনয় ও নাচের সাহায্যে দোড্ডাটার কাহিনী আগরে চলে। গানের মত নাচের ভূমিকাও দোড্ডাটায় খুবই গুরুত্বপূর্ণ। মাঝে মধ্যে সামান্য গল্প সংলাপের প্রয়োগ হলেও দোড্ডাটার কাহিনী পরিবেশনে গানই প্রধান ভূমিকা পালন করে। এই গানের সঙ্গ সঙ্গে চরিত্রাভিনেতার বিরাঘহীন ভাবে নৃত্য ক'রে চলে। নাচ যেন দোড্ডাটারই অঙ্গর নাম। তার ফলে সাধারণ মানুষ কখনো ই কোনো অভিনয়তাকে জিগ্যাস করে না “আপনি কোন চরিত্রের অভিনয় করেছেন”, জিগ্যাস করে—“তুমি কোন চরিত্রে নাচছো?” কেননা দোড্ডাটার অভিনয় সন্যস্ত চরিত্রাভিনেতাই সকল সময়ই নাচতে থাকে। এমনকি গণেশপূজার সময় স্বয়ং গণেশও মঞ্চে এসে গুড় উঁচিয়ে নাচতে থাকেন।

দোড্ডাটায় প্রস্তুত নাচ অবশ্যই কোনো শাস্ত্রীয় নৃত্যের পর্যায়ে পড়ে না। তবে ভরতনাট্যমের অনেক জনপ্রিয় পদাধাত অপরিচিত রূপে দোড্ডাটায় উপলব্ধ হয়। দারীলোকের কুণিত (রাস্তা দেখানোর নাচ) হ কোয়রু কুণিত (ফুলপাড়ার নাচ) নীর বৃষ কুণিত (কলসীতে জলভরার নাচ), স্থগি কুণিত (ফসল নৃত্য) প্রভৃতি দোড্ডাটায় ব্যাপক হারে লক্ষ্য করা যায়। তবে এই সব নৃত্যের কোনো শাস্ত্রীয় বিধান না থাকায় গ্রাম্য রীতিনীতি দেখে অহঙ্করণ ও অহংশীলনের মাধ্যমে এই নৃত্য আয়ত্ত ক'রে থাকে। পুরুষ চরিত্রাভিনেতার সকল সময়ই শোঁক-বাঁধে অঙ্গপম। কক ভো তার চরিত্রের পরিচয় পকর গুড়ার চাকা ঘোরানোর অভিনয় করে। এই সময় অতিচারী এই চরিত্রের হৃদয়ে জন লোক উঁচু ক'রে ধ'রে রাখে। তবে চরিত্রাভিনেতার অভিনয় ও নৃত্য অবশ্যই লালিত্যপূর্ণ, পক্ষান্তরে পুরুষ চরিত্রাভিনেতার অভিনয় ও নৃত্য ভাবলেশহীন শক্তির স্রোতক।

অন্তান্ত লোকনাট্যের মত দোড্ডাটায়ও শুভের জয় এবং অশুভের পরাজয় দেখানো হ'য়ে থাকে। দোড্ডাটা জনতা দ্বারা জনতার জগ্রেই অভিনীত এক লোকনাট্য। দর্শক অভিনেতার পারস্পরিক সম্পর্কও এই আদিকে খুবই ঘনিষ্ঠ। ফলে দেবতা গণেশও যদি তার গুড় ঠিকমত না আটকিয়ে মঞ্চে আসে তো ডাঃ লোকনাট্য—১১

দর্শক চিৎকার করে ওঠে "টিক করে লাসিয়ে নাও, মইলে খুলে পড়ে যাবে"। এই জাতীয় ঘটনা শহরের বা খিরেটারের দর্শকদের বিরক্ত করবে মিসকেন্দ্রে কিন্তু দোড্ডাটার দর্শকরা এতে খুবই মজা পায়। আসলে অন্ত্যস্ত লোক-নাট্যের মত দোড্ডাটার দর্শকও অনেক কিছুই নিজেকে কল্পনার মতে বাড়িয়ে দেয় উদাহরণস্বরূপ বলা যায় যে কোনো দৃষ্টে হয়তো কোনো চরিত্র জানালো—এবার সে দারুণ সেজেগুজে অমুক জায়গায় অমুক কাজে যাবে। কিন্তু পরক্ষণেই দেখা গেল যে কোনো বেশ পরিবর্তন না করেই সে পরের দৃষ্টে এসেছে। দর্শক কিন্তু ধরে নেয় সে খুব সেজেগুজেই এসেছে। বেশ-পরিবর্তন বা পটদৃষ্ট পরিবর্তনের ব্যবস্থা না থাকায় লোক-নাট্যের অনেক কিছুই নির্ভর করে দর্শকদের কল্পনাশক্তির ক্রিয়ামূলতার ওপর।

জনশিকার প্রসারে উত্তর কর্ণাটকের এই অবহেলিত লোক-নাট্যটির পুনরুদ্ধার করা খুবই প্রয়োজন, কেননা এই সিনেমা-টিভির ব্যাপক প্রসারের যুগেও দোড্ডাটার সঙ্গে ঐ অঞ্চলের মানুষের আত্মিক যোগ খুবই নিবিড়।

## অসমের লোকনাট্য



### অক্কিয়ানাট ভাওনা

অসমীয়া ভাষাৰ ভাওনা শব্দেৰ অৰ্থ নাট্যোপস্থাপনা। তবে সমস্ত বকমেৰ নাট্যোপস্থাপনাকে ভাওনা বলা হয় না। কেবলমাত্ৰ বৈষ্ণব প্ৰভুদেৱ বাৰা প্ৰবৰ্তিত অক্কিয়ানাটেৰ উপস্থাপনাৰ সৰ্কেই শব্দটি প্ৰযুক্ত হ'য়ে থাকে।

অক্কিয়ানাট অসমৰ লোকনাট্য। শাস্ত্ৰীয় সংস্কৃত নাটক বাস্তব কাৰণেই ভাৰতীয় ৰক্ষমণ্ডৰে বিদায় নিলে বৈষ্ণব প্ৰভুৱা তাঁদেৰ ধৰ্মেৰ প্ৰচাৰাৰ্থে জন-জীৱনে প্ৰবাহিত নাট্যেৰ ধাৰাকে মাধ্যম হিচাবে ব্যৱহাৰ কৰেন। অক্কিয়ানাট-ভাওনা এৰ এক উজ্জল দৃষ্টান্ত। অক্কিয়ানাটেৰ অভিনয়কে বলা হয় অক্কিয়া-ভাওনা। ষোড়শ শতাব্দীতে অসমে—বিশেষ ক'ৰে কামাখ্যা মন্দিৰেৰ চাৰপাশে তন্ত্ৰ সাধনা ও শক্তিপূজাৰ অন্তৰ্গত পছাৰ আড়ালে যেসব গৌড়ামি, কুসংস্কাৰ এবং অন্ধবিশ্বাস দানা বেধে উঠেছিল, অসমৰ জনমায়মিকতাকে তাৰেৰে মুক্ত কৰতে শঙ্কৰদেব বৈষ্ণবধৰ্ম প্ৰচাৰে আত্মনিয়োগ কৰেন। তাঁৰ উৎসাহে ও অহুপ্ৰেৰণাৰ অসমেৰ প্ৰায় সৰ্বত্র প্ৰতিষ্ঠিত হ'লো বৈষ্ণবধৰ্ম প্ৰচাৰেৰ আৰম্ভ 'সত্ৰ'। সত্ৰৰ অহুষ্ঠিত সাধন-ভজনেৰ অবিচ্ছেদ্য অংশৰূপেই অক্কিয়ানাট-ভাওনাৰ উদ্ভব এবং কালাহুক্ষেমে তাৰ প্ৰচাৰ প্ৰতিষ্ঠা। শঙ্কৰদেব ভাৰতবৰ্ষেৰ বিভিন্ন জায়গায় ঘূৰে বেড়িয়েছিলেন। তাই তাৰ প্ৰবৰ্তিত এই নাট্যে বিভিন্ন প্ৰাদেশিক নাট্যেৰও বেশ প্ৰভাৱ পড়েছে।



শঙ্করদেব নিজের তাঁর ধর্মপ্রচারের মাধ্যম হিসেবে নাট্যকেই বেছে নেন। ফলে বেশ কয়েকখানি নাটক (অঙ্কিয়ানাট) তাঁকে লিখতে হয়েছিল। গঠন-রীতির দিক থেকে তাঁর লেখা নাটকে যেমন পূর্বসূরীদের প্রভাব রয়েছে তেমনি রয়েছে একাদশ-দ্বাদশ শতাব্দীর অস্তিমপর্বের সংস্কৃত নাটকের প্রভাবও। তাঁর নাটকের সঙ্গি শিখিল-বস্তু। উপরন্তু সাধারণ মানুষের মনোরঞ্জন ও বোধগম্যতার দিকে লক্ষ্য রাখায় তাঁর প্রবর্তিত নাট্যে স্থানীয় রামায়ণ-গীতি, বৃন্দগান এবং ধুলিয়া ও ওজাপালী নৃত্যের সমাবেশ ঘটেছে। শঙ্করদেবের নাটকগুলি তাই সংস্কৃত—বিশেষ করে সঙ্গীতক, উপরূপক এবং প্রাদেশিক নাট্য-এতিহ্যের সম্মিলনে গঠিত নাট্যধারার এক প্রকৃষ্ট উদাহরণ। গদ্য ও পদ্যের সংমিশ্রণে এর ভাষা ব্রজবুলি। আঙ্গু ও অঙ্কিয়ানাটের ভাষায় অসমীয়া ও মৈথিলী ভাষার সংমিশ্রণে গঠিত ব্রজ-বুলিরই প্রাধান্য। শঙ্করদেবের নাটকগুলি (১) নাট্যগুণে সমৃদ্ধ অঙ্কিয়ানাট, (২) গীতিধর্মী কাওন এবং (৩) কাব্যধর্মী বড়গীতি—এই তিন ভাগে বিভক্ত। তবে এদের প্রত্যেকটির মঞ্চোপস্থাপনায়তার সম্ভাবনা ও সামর্থ্য খুবই স্পষ্ট।

অঙ্কিয়ানাটের প্রবর্তকরূপে খ্যাত হ'লেও শঙ্করদেব কিন্তু কোথাও তাঁর নাট্য-শৈলীর নামকরণের উদ্দেশ্যে 'অঙ্কিয়ানাট'-এর উল্লেখ করেননি। পরিবর্তে তিনি ব্যবহার করেছেন—যাত্রা, নাটক, নৃত্য, এমনকি 'নট' প্রভৃতি শব্দ। তাঁর অল্পসংখ্যক—বিশেষ করে রামানন্দ এবং রামচরণ শঙ্করদেবের নাটকের বর্ণনা প্রসঙ্গে অঙ্কিয়ানাটের প্রয়োগ করেছেন। আবার শঙ্করদেবের প্রবান শিষ্য মাধবদেব তাঁর নাটকের অভিনয়কে 'খুমর' নামে অভিহিত করেছেন। যাইহোক, শঙ্করদেব এবং তাঁর প্রবান শিষ্য মাধবদেব এই রীতির প্রবর্তন করেন যে প্রত্যেক সত্তর প্রধানকে তাঁর সংবর্ধনা সভায় নিজের লেখা নাটক মঞ্চস্থ করতে হবে। এর ফলে অঙ্কিয়ানাট লেখা এবং ভাণ্ডার অভিনয় সত্তর এবং নামঘরের কল্যাণকামের অবিচ্ছেদ্য অংশ হ'য়ে ওঠে। নামঘরের অগ্রচানে কীতন, বিশেষ করে অসমের বড়গীতির জনপ্রিয়তা অপরিসীম। তবে ভাণ্ডার প্রকৃষ্ণও খুব কম নয়। শঙ্করদেব এবং মাধবদেব সেই সব বৈষ্ণব প্রভুদের অহুসরণ করেছিলেন, যারা ছিলেন একাধারে কবি, সাহিত্যিক ও নাট্যকার। এঁদের মধ্যে অগ্রতম হ'লেন কালঝড় সত্তর প্রতিষ্ঠাতা গোপাল মোতা এবং রামানন্দ দ্বিজ। যাইহোক, তাঁদের অঙ্কিয়ানাট এবং ভাণ্ডার ইতিহাস কিন্তু তাই অসমের বিভিন্ন সব সত্তর এবং নামঘরের সঙ্গেই সংশ্লিষ্ট।

বৈষ্ণবধর্ম স্বভাবে নাতাত্ত্বিক। তাই সত্তর অধিকারীরা ব্রাহ্মণ বা যেকোনো বর্ণেরই হ'তে পারেন। ভাণ্ডার অভিনয়েও যেমন সত্তর অধিকারীরা অংশ নেয় তেমনি গ্রামের সাধারণ মানুষেরও এতে সমান অধিকার। অঙ্কিয়ানাট বা ভাণ্ডা তাই অসমের সাধারণ মানুষের মনোরঞ্জনের নিজস্ব মাধ্যম।

সত্তর অধিকারীদের সদিচ্ছায় প্রবর্তিত হওয়ায় এই নাট্য বৈষ্ণব সাধন-

ভজনের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হ'য়ে ওঠে এবং সত্তর উপাসনাগৃহে বা নামঘরেই এর অভিনয় হয়। সত্তর তিনটি অংশ—উপাসনাগৃহ বা নামঘর, মণিকূট বা অলঙ্কার-গৃহ এবং বৈষ্ণব ভক্ত এবং প্রভুদের বাসগৃহ বা হাতি। ভাণ্ডার অভিনয়ে অবশ্য হাতির কোনো প্রয়োজন হয় না। বাশ বা নলখাগড়ার বেড়া দেয়া বাশের কিংবা কাঠের খুঁটির ওপর দাঁড় করানো টিনের বা খড়ের আঁটচালার ২০০ হাত লম্বা এবং ৪০ হাত চওড়া নামঘরে বা রডায় এর অভিনয় হয়। তাই একে ভাণনা-ঘরও বলা হ'য়ে থাকে। অভিনয়ের আগে কাঠের খুঁটিগুলি নানারকমের কাজ করা রঙিন কাপড় দিয়ে সজ্জার ক'রে মুড়ে দেয়া হয়। অভিনয়ের সময় অবশ্য পাশের বেড়াগুলি সরিয়ে ফেলা হয়। স্পাই বোঝা যায় যে নামঘরের স্থাপত্য-কর্ম কেরলের কুন্তমবলমের মত জটিল না হ'লেও তার সঙ্গে এর এক নিকট সম্পর্ক অবশ্যই আছে।

যাইহোক, নামঘরের সংলগ্ন অংশকে ব'লে মণিকূট। একে সিংহাসনও বলা হয়। নামঘরের একপ্রান্তে এটির অবস্থান। ভাণনা অঙ্কিনার সময় বিভিন্ন সব শুভলক্ষ্য সংক্রান্ত জিনিসপত্র এখানে রেখে রঙিন কাপড় দিয়ে ঢেকে দেয়া হয়। নামঘরের একপাশে, কখনো কখনো বা মধ্যেই ছোটো একটি অংশ ঘেরা থাকে। একে বলা হয় ছো-ঘর। ছো-ঘরই যে গ্রীনরুম বা নেপথ্যগৃহ তা বলাই বাহুল্য। ছো-ঘর সম্ভবতঃ সাজঘর বা চন্দ্রগৃহেরই অসমীয়া রূপ। মুখোশ, পোশাক-পরিচ্ছদ ও অত্যাগত প্রয়োজনীয় জিনিসপত্র এবং 'ভাণনার' যাবতীয় মঞ্চোপকরণ—মঞ্চসজ্জায় ব্যবহৃত পাহাড়, পর্বত, রথ ও জীবজন্তুর মডেল—এই ছো-ঘরেই সংরক্ষিত থাকে।

নামঘরের ঠিক মধ্যভাগে লাল ঝালরের একটি চাঁদোয়া খাটানো হয়। চাঁদোয়ার তলার অংশটিই হ'লো অভিনয় ক্ষেত্র। এর যেদিকে মণিকূট থাকে ঠিক তার উল্টোদিকে বসে মুদঙ্গ, খোল ও মঞ্জীরা বাদক। অভিনয়ের সময় বাজানদাররা যাতে সকল সময়ই পবিত্র মণিকূটের ওপর চোখ রাখতে পারে তারই জগ্গে এই ব্যবস্থা। চাঁদোয়ার নীচেকার অভিনয় ক্ষেত্রের চারপাশেই কলাগাছের কাণ্ডে মাটির তৈরী প্রদীপ লাগিয়ে দেয়া হয়। একে বলা হয় অগ্নিগদা।

এই প্রদীপের মূহ আলোয় অভিনয় সংঘটিত হয়। তবে চরিত্রের প্রবেশ প্রস্থান নাটকীয় ক'রে তুলতে ও অগ্রসর নাটকীয় মুহূর্তে একধরনের বহনযোগ্য মশাল ব্যবহার করা হয়। একে বলা হয় অগ্নিঘেরা। অগ্নিগদা এবং অগ্নিঘেরাই ভাণনা অঙ্কিনার আলোর যোগান দেয়। অভিনয়ক্ষেত্রের চারপাশেই বিছানো মাছরের ওপর দর্শকরা আসন নেয়। একেবারে শেষ প্রান্তের দর্শকরা কখনো কখনো দাঁড়িয়েও থাকে। নাট্যাভিনয় সকল শ্রেণীর মানুষেরই উপভোগ্য—ভাণনার খুব নিষ্ঠার সঙ্গে ভরতের এই বাক্য মেনে চলা হয়। তবে মণিকূটের

নিরুপদ্রবী আসনগুলি সজ্জার অধিকারী এবং প্রায়প্রধানদের জগ্রে নির্দিষ্ট থাকে। দ্ব্যবর্তী অংশে অঙ্কদের অর্থাৎ সাধারণের আসন। মহিলা দর্শকদের সজ্জাও এলাকা নির্দিষ্ট থাকে। রায়লীলা-রাসলীলার মত কিছু প্রারম্ভবিধি ভাঙনাত্তেও অবশ্য পালনীয়। এরমধ্যে অন্ততম হ'লো উপবাস রাখন। অভিনেতারা—বিশেষ ক'রে রায়, কৃষ্ণ এবং সূত্রধারের চরিত্রাভিনেতাকে অভিনয়ের দিন জবজই উপবাসী থাকতে হয়। এছাড়া অভিনয়ের পূর্বে নারাদিনের সমবেত নামসংকীর্তনে অংশগ্রহণও এক অবশ্য পালনীয় পূর্বরঙ্গ বিধি।

প্রথমে মঞ্চপ্রবেশ ঘটে গায়ক ও বাজনদারদের। সাদা আড়কাপড় বা পর্দার আড়ালে ছ'ভাগে রিভক্ত হ'য়ে এরা মঞ্চে আসে। সমবেত দর্শক মঙলীও মহোৎসাহে “জয় হরিবোল” “জয় রায়না বোল”—প্রভৃতি ধ্বনি তুলতে থাকে। মঞ্চে এসে বাজনদাররা অভিনয় ক্ষেত্রের দুই পাশে অথবা একে অপরের সামনে শিছনে বসে পড়ে। অঙ্কিয়ানাটের পরিভাষায় এদের বলা হয় গায়ন ও বায়ন বা সংক্ষেপে গায়ন-বায়ন। এদের আগমন ও আসন গ্রহণের সঙ্গে সঙ্গে চলতে থাকে অগ্নিঘেরার অগ্নিক্রিয়া—যা খুবই মনোমুগ্ধকর। গায়ন-বায়নের প্রায় সঙ্গে সঙ্গে মঞ্চে আসে একজন ভাঁড়। গায়ন-বায়নের গৌরচন্দ্রিকা এবং ভাঁড়ের কুমিকাদান চলতে থাকে একই সঙ্গে। ভাঙনার ভাঁড়ের সঙ্গে যক্ষগানের কোদাকী এবং ময়ূরভঙ্গ ছো এর মোঁবামোঁবীর এক নিকট সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। বাইহোক, ভাঙনার এই পূর্ব রঙ্গ-বিধির নাম হ'লো ‘ধেমালী’। বিভিন্ন সব সজ্জা ধেমালীর বৈশিষ্ট্য ভিন্ন ভিন্ন। ডঃ মহেশ্বর নিয়োগ ১২ প্রকারের ধেমালীর উল্লেখ ক'রেছেন। সংস্কৃত নাটকের পূর্বরঙ্গের সঙ্গে এই ধেমালীর মিল লক্ষ্য করা যায়।

খোল, মৃদঙ্গ ও মঞ্জীরা সহযোগে গীত বিভিন্ন সব ধেমালী ( বড়-ধেমালী, ন-ধেমালী অথবা নট-ধেমালী )-র অব্যবহিত পরেই ঘটে প্রথম নাট্য-চরিত্রের মঞ্চ-প্রবেশ। মঞ্চে প্রবেশ করে সূত্রধার। সূত্রধার ও অগাঙ্গ চরিত্রের মঞ্চে আসাকে বলা হয় ‘পাত্র-প্রবেশ’। মঞ্চে এসে সূত্রধার প্রথমে নৃত্য করে, পরে নান্দী গায়। নান্দীর মাধ্যমে সে অভিনেতব্য বিষয়ের সূচনা দেয়। এর সঙ্গে নাট্যশাস্ত্রে উল্লেখিত প্রারোচনার বেশ মিল আছে। নান্দীর পর সূত্রধার আবার নৃত্য করে এবং ‘ভাতিমা’ গেয়ে কাহিনীর বর্ণনা দেয় ও চরিত্রের পরিচিতি দান করে। এরপরে গায় প্রবেশগীতি—যা নাটকের আগমন সূচনা করে। গীতির তালে তালে মঞ্চ পরিক্রমণ ক'রে সে নিজের ব্যক্তিত্ব প্রতিষ্ঠা করে। শেষে নাটকের জগ্রে নির্দিষ্ট আসনে বসে পড়ে। অল্পক্বে সমস্ত প্রধান পাত্র মঞ্চে আসে এবং তাদের জগ্রে নির্দিষ্ট আসনে বসে পড়ে। এরপর শুরু হয় নাটক। সূত্রধার কিন্তু সারাক্ষণই মঞ্চে উপস্থিত থাকে এবং নাচ গানের সাহায্যে কাহিনীকে এগিয়ে নিয়ে সমাপ্তিতে পৌঁছায়।

অবশ্য সমস্ত নাটকেই নান্দী কিংবা ভাতিমা থাকে না। উদাহরণ স্বরূপ শঙ্করদেবের পত্নীপ্রসাদের উল্লেখ করা যেতে পারে। তবে সমস্ত অঙ্গিয়ানাটেই বর্ণনাধর্মী পদ্ম, আত্মবিস্তার পদ্ম, গান এবং নাটকীয় সংলাপ থাকে। আর বিষয়ের হেরকের এদের গুরুত্বের হ্রাসরূপে ঘটে। যেমন রাসলীলার রাসকা প্রভাবিত পত্নীপ্রসাদে কৃষ্ণকে বিরে বৃত্তকার নাচ এবং মনোমুগ্ধকর সঙ্গীত লক্ষ্য করা যায়। এই নাচ আবার বিভক্ত (নৃত্য) এবং ভাবভোক্ত (নৃত্য) — এই দুই ভাগে বিভক্ত। তবে নৃত্যেরই প্রাধান্য। ‘পারিজাত হরণে’ গানই বেশী। ‘আবার ‘কলিনী হরণে’ এর সবই সমমাত্রায় বিস্তারিত। মাধবদেবের নাটকগুলি আবার রীতিমত মাত্রার অপেক্ষাধর্মী। তাঁর নাটকে নাট্যধর্মিতা অপেক্ষা গীতিধর্মিতারই প্রাধান্য এবং সংলাপের ভাষা বৈচিত্র্যহীন হওয়ার এগুলির অভিনয়-সম্ভাবনাও খুব বেশি নয়। অন্তর্দিকে শঙ্করদেবের নাটকগুলিতে রয়েছে বিভিন্ন আঞ্চলিক ভাষার সমস্ত প্রয়োগ। সাধারণ মানুষের রুচি ও বোধগম্যতার ব্যাপারে তিনি যে খুবই সতর্ক ছিলেন এ থেকে তা স্পষ্টই বোঝা যায়। বাইহোক, অঙ্গিয়ানাটে এত যে নাচ এবং গান তা কিন্তু কখনই প্রকৃষ্ট বা আত্মোপিত বলে মনে হয় না। অস্ত্রান্ত্র এদেশের লোকনাট্যের মতই ভাণ্ডনাতেও নাচ এবং গান নাটকেরই অবিচ্ছেদ্য অংশ। ভাণ্ডনার নাচ ও গানে পার্শ্ববর্তী অঞ্চলের প্রভাব অবশ্যই আছে, তবে স্থানীয় বৈশিষ্ট্যও কিছু কম নয়।

শঙ্করদেব অথবা অস্ত্রান্ত্রের বড়গীতির একটি নিম্নের সুর আছে। কাঠানো-গত দিক থেকে ক্রমবান্দ অথবা ‘প্রবন্ধ’-র সাথে এর এক নিকট সম্পর্ক লক্ষ্য করা যায় বড়গীতির চারটি অংশ, — (১) ক্রম, (২) অস্ত্রান্ত্র, (৩) সঙ্গারী এবং (৪) আভোগ। একটি বিশেষ তালে (বিভিন্ন সব চামড়ার বস্ত্রযন্ত্র সংযোজ্যে অথবা ব্যতিরেকে, তবে খোল এবং মঞ্জুরা আবৃত্তিক) এগুলি গাওয়া হয়। ভাতিমার কোনো নির্দিষ্ট তাল বা রাগ নেই। ভাতিমার সুরও আত্মবিস্তার এবং গানের মধ্যবর্তী পর্যায়ের। তবে সামগ্রিক ভাবে প্রত্যেকটি অঙ্গিয়ানাটেরই তাল-রাগ-সম্বন্ধিত একটি বিশেষ ছন্দ আছে। শঙ্করদেব এবং মাধবদেব তাঁদের নাটকে প্রায় ৩৪টি রাগের ব্যবহার করেছেন।

ভাণ্ডনার মনমাত্রানো নাচে অস্ত্রান্ত্র প্রাদেশিক নাচের প্রভাব খুবই স্পষ্ট। শঙ্করদেব তাঁর ভাণ্ডনার ক্ষেত্রে মাধবদেবের বিজয়-মন্দিরের নটী-নৃত্য, মনসাপুত্রের দেওধানী-নৃত্য এবং বিভিন্ন আদিবাসী-নৃত্য থেকে উপকরণ সংগ্রহ করে এক বিশেষ ধরনের অসমীয়া নৃত্যের প্রচলন করেন। ভাণ্ডনার নাচ চরিত্রের নামানুসারে তিনটি ভদ্রীতে বিভক্ত — (১) সূত্রভদ্রী, (২) কৃষ্ণভদ্রী এবং (৩) গোপীভদ্রী। সূত্রভদ্রী আবার দু’ভাগে বিভক্ত — (১) স্মিত অঙ্কের লাস্য-ধর্মী সূত্রভদ্রী এবং (২) স্মরিত অঙ্কের ভাণ্ডবধর্মী বড়ভদ্রা। নান্দী এবং ভাতিমা গানের সম্মুখে সূত্রভদ্রী প্রবৃত্ত হয়। প্রবেশগীতিতে বখন কৃষ্ণ এবং রামের প্রবেশের সঙ্গে সূত্রভদ্রী

এছাড়া হয় কুঙ্কড়ী। ব্রজরাস, মনিপুরীরাস এবং বঙ্গগানের কুঙ্কর নাচ থেকে ভাওনার কুঙ্কড়ী একটু স্বতন্ত্র। ভাওনার রাসদৃশ্য গোপীদের নৃত্যকে বলে গোপীভঙ্গী। শরৎদেবের রাসকৌড়ার তিনজোড়া গোপ-গোপী কুঙ্ককে মধ্যে রেখে বৃত্তাকারে ঘুরতে থাকে। সূত্রভঙ্গী, কুঙ্কড়ী এবং গোপীভঙ্গীকে সাধারণভাবে নৃত্যভঙ্গীও বলা হয়ে থাকে। ভাওনার নৃত্যভঙ্গীর অনুরূপ আরেক ধরনের নাচ আছে, একে বলা হয় চানি। চালি নৃত্যকে নাট্যভঙ্গী বা নাটুরা নাচও বলা হয়।

মনিপুরী ভঙ্গী-পরেজা, কুঙ্করের টোরাটুকরা এবং ভরতনাট্যমের তির-মানচের সঙ্গে নাটুরা নাচের সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। বর্তমানে নাটুরা নাচ এক স্বতন্ত্র নৃত্যশৈলীরূপেও অস্বীকৃত হয়ে থাকে। এতে করে বোঝা যায় ভাওনা অসমে আত্মও কত জনপ্রিয়।

ভাওনার ব্যবহৃত পোশাক-পরিচ্ছদ যেমন জাঁকজমকপূর্ণ তেমনি ঐতিহ্যবাহী এবং উৎপত্তির কাল বা সময় নির্দেশক। ছৌ-এর মোহা-গৌরীদের মত ভাওনার সূত্রধারও পায়ে পাতা অবধি বিস্তৃত ধবধবে সাদা আলখালার উপর হাতালখা কোট পরে। এর উপর ব্যবহার করে জরি লাগানো কোমর-বন্ধ। আলখালাকে বলে ঘুরি, কোটটাকে ফতুয়া এবং কোমরবন্ধকে করধনী বা 'ঘুচ-জরি'। এরা মাথায় পরে সাগনের দিকে নোয়ানো উপগ্রস্তাকার পাগড়ী মোঘলী প্রভাবের জন্ত এটি 'মোঘলীটুপি'-নামে পরিচিত। যে সমস্ত বালক নাটুরার ভূমিকায় অবতীর্ণ হয় তারাও অনুরূপ পোশাক পরে। শুধু তারা যে মহিলা-চরিত্রে রূপদান করছে—এটা বোঝানোর জন্তে টুপির উপর মেখলার সাহায্যে ঘোমটার আভাস সৃষ্টি করে নেয়। শ্রীকৃষ্ণ বলরামের পোশাকও বেশ স্বন্দর এবং ব্রজরাসের সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ। এদের পরনে থাকে ধুতি এবং গায়ে বুটি বসানো বুকওয়ালী। কুঙ্কর পিঠওয়ালী হলুদরঙের আর বলরামেরটি নীলরঙের। এরা উভয়েই মাথায় পরে ময়ূরের পেরময়ুক্ত উঁচু পাগড়ী। তবে রাজা, যোদ্ধা এবং অগ্রান্ত মানব চরিত্রাভিনেতাদের পোশাক মাত্রাতিরিক্ত ভাবে জাঁকজমকপূর্ণ এবং চকচকে বা ঝকঝকে। এরা সৰু পাঞ্জামার উপর হাঁটু পর্যন্ত বিস্তৃত কুঁচি দেয়া জামা পরে। এর উপর থাকে বিভিন্ন ধাতুর বুটি বসানো ফতুয়া। আর মাথায় থাকে পাগড়ী। স্ত্রী-চরিত্রে রূপদানকারী অভিনেতাদের কেশ-নৈপুণ্য সত্যিই বিস্ময়কর। কুজিম বন্ধ, বিভিন্ন অলঙ্কার, কাজল, সিঁদুর ও কাপড় এবং মেখলাপ'রে তারা যখন মঞ্চে আসে তখন ভাবাই যায় না যে তারা পুরুষ। ভাওনার মুখোশেরও একটা বড় ভূমিকা আছে। রাবণ, ব্রহ্মা, গরুড়, মারীচ এরা কাপড় ও কাঠে তৈরী মুখোশ ব্যবহার করে। চুন, হলুদ, নীল, প্রদীপের কালী এবং সিঁদুর দিয়ে চারিত্র্য-বৈশিষ্ট্য খুবই স্বন্দর রূপে অতি নৈপুণ্যের সঙ্গে ফুটিয়ে তোলা হয়। স্বন্দর স্বন্দর খনিকাররা বংশপরম্পরায় এই সব মুখোশ তৈরী করে আসছে।

অক্সিয়ানাট-ভাওনার প্রবর্তক শঙ্করদেবের মহতী প্রতিভার প্রকাশ কিন্তু নাট্যে। যাত্রা উনিশ বছর বয়সে তিনি চিহ্নাভার অভিনয় করেন। এই চিহ্ন-যাত্রা কিন্তু লেখা হয়নি, পরিবেশিত হ'য়েছিল। রচনা ক'রেছিলেন শঙ্করদেব। পরবর্তীকালে জীবনের অধেষণে যেমন তাঁর অধ্যাত্মবোধ পূর্ণতা লাভ করে তেমনি পরিণতি লাভ করে তাঁর নাট্যপ্রতিভা। অক্সিয়ানাট সেই পরিপূর্ণ নাট্য-ব্যক্তিত্বেরই সৃষ্টি।

যাইহোক, অক্সিয়ানাট ও ভাওনার গঠন বৈশিষ্ট্য এবং উপস্থাপন ভঙ্গীতে শাস্ত্রীয় নাট্যের কিছু প্রভাব থাকলেও তা যে অসমে প্রচলিত নাট্যধারার অনিবার্হ ফলশ্রুতি এবিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। তাই আজও অসমের আপামর জনসাধারণ অক্সিয়ানাট ভাওনা দর্শনে অনাবিল এক আনন্দ লাভ ক'রে থাকে। অসমের এই নাট্যমাধ্যমের যথোচিত ব্যবহারে যে সেখানে এক সত্যিকারের ঐতিহ্যমণ্ডিত নাট্যের বিকাশ সম্ভব তা বলাই বাহুল্য।

### অসমের অষ্টাদশ লোকনাট্য :

আমরা আগেই দেখেছি পঞ্চদশ এবং ষোড়শ শতাব্দীতে মহাপুরুষ শঙ্করদেব ও তাঁর অচসারীরা যে অক্সিয়ানাটের প্রচলন করেন, তাই-ই আজকের অসমের প্রতিনিধি-স্থানীয় লোকনাট্য। কিন্তু আরো অনেক লোকনাট্য-আঙ্গিক অসমের বিভিন্ন এলাকায় আজও বেশ জনপ্রিয়। তুলনামূলকভাবে অল্পমাত্রায় বিকশিত এই লোকনাট্য-আঙ্গিকগুলির মধ্যে ওজাপালি, ঢুলীয়া, পুতলানাচ এবং পচতি অক্সিয়ানাটের উদ্ভবে প্রয়োজনীয় নানাবিধ উপকরণ-সরবরাহ ক'রেছিল। অনেকে তো এ-পৰ্যন্তও মনে ক'রে থাকেন যে শঙ্করদেব প্রাণ্ডিত অক্সিয়ানাট ওজাপালীয়েই উন্নত এবং বিকশিত রূপ। যাইহোক, উপরে উল্লেখিত লোকনাট্য আঙ্গিকগুলি ছাড়াও অসমে আরো অনেক লোকনাট্য-আঙ্গিক বর্তমানে প্রচলিত আছে। এখানে সেই লোকনাট্য আঙ্গিকগুলির সংক্ষিপ্ত আলোচনা করা হ'লো।

লোকনাট্যের মুখ্য উপকরণ হ'লো নাচ, গান এবং অভিনয়। এই তিন উপকরণের হ্রস্ব সমন্বয়েই কোনো লোকনাট্য-আঙ্গিক পূর্ণমাত্রায় বিকশিত হ'য়ে ওঠে। অক্সিয়ানাট অসমের এইরূপ এক বিকশিত লোকনাট্য আঙ্গিক। বাকি-গুলিতে এক বা দু'টি উপকরণের আধিক্য লক্ষ্য করা যায়। উপরোক্ত তিন উপকরণের সংশ্লেষণ-ভেদে অসমের লোকনাট্যকে তিনটি ভাগে ভাগ করা যায়, যথা—(১) নৃত্যগীত প্রধান, (২) অর্ধনাটকীয় এবং (৩) যাত্রা। নৃত্যগীত-প্রধান লোকনাট্যের মধ্যে পড়ে ওজাপালি, ঢুলীয়াভাওনা পুতলানাচ, জংঢুলীয়া, খুলীয়া ভাওনা, আপীওজা, কুশান গান, দোতরা গান, ভারীগান, বাশী পুরাণ গান, ময়নামতী, নরানশরী প্রভৃতি। আর দ্বিতীয় শ্রেণীর মধ্যে পড়ে ভাওরীয়া, পচতি, নাম ভাওনা, চড়ক পূজার গীত, কাতি পূজার গীত, মদন কামরে গীত, হুতুম পূজার গীত, সোনারায় পূজার গীত, মথনী প্রভৃতি। আর তৃতীয় শ্রেণীর

মধ্যে পড়ে বাত্মা, মনাইবাত্মা, ভাসানবাত্মা প্রভৃতি। এক্ষেপে এই তিন শ্রেণীর লোকনাট্যের সংক্ষিপ্ত আলোচনা করা হ'লো।

### ১। ওজাপালি ॥

ওজাপালির উদ্ভব কবে তা সঠিক ক'রে জানা না গেলেও এটি যে শতাব্দীব্যবহারে আসে থেকেই অসম্ভব প্রচলিত আছে এ বিষয়ে কোনো সন্দেহ নেই। ওজাপালির অর্থ হ'লো গুরু (ওজা) এবং শিষ্য (পালি)। অর্থাৎ গুরু ও শিষ্য মিলে যে নৃত্য-গীতাভিনয় পরিবেশন করে তাই-ই হ'লো ওজাপালি। ওজাপালির প্রচলন কামরূপ এবং দবংয়ের দিকেই অধিক। এখানকার সত্র-সমূহে ওজাপালি এখনো বেশ জনপ্রিয়। ওজাপালির একটি দলে একজন গুরু এবং পাঁচ ছয়জন শিষ্য থাকে। গুরু (বা ওজা) নৃত্য-গীতে খুবই পারদর্শী। গুরুই দোহার সহযোগে কাহিনীর সূত্রপাত ক'রে বিভিন্ন রাগে সেই কাহিনী বিবৃত ক'রে চলে আর পালিরা তার তাল-লয় সঙ্গত করে, কখনো কখনো ঘুয়াও টানে এবং হাতের বিবিধ মুদ্রা সহযোগে নৃত্য পরিবেশন করে। পালিরা সকলেই ধৃতি এবং চোলা পরে, ওজার পোশাক অবশ্য একটু ভিন্ন ধরনের। পালিদের মধ্যে একজন প্রধান পালি থাকে। তাকে বলা হয় ভাইনা পালি। সে ওজার সহকারী এবং সুরদিকও বটে। ভাইনা পালি যেমন অঙ্কায় পালিদের সঙ্গে দোহারকিদারের কন্ঠ করে, তেমনি আবার ওজার সঙ্গে কথোপকথনের ছলে ওজার গাওয়া আবখ্যান-গীতির সরল ও সহজবোধ্য ব্যাখ্যা প্রদান করে। ওজার সঙ্গে ভাইনাপালির হস্তরসাত্মক কথোপকথনই দর্শকের কাছে সবচেয়ে আকর্ষণের বিষয়। ওজার সঙ্গে ভাইনাপালির এই সরল কথোপকথন এবং তৎ-সংশ্লিষ্ট স্বাভাবিক অঙ্ক্যভিনয় নৃত্য-গীতাত্মক ওজাপালিকে লোকনাট্যের পর্যায়ভুক্ত করেছে। তবে অক্সিয়া ভাওনার অল্পরূপ কোনো আড়কাপড় বা মঞ্চ ওজাপালির অভিনয়ে প্রযুক্ত হয় না। দর্শকের মাঝে, দর্শকের একই তলে খোলা জায়গায় ওজাপালির অভিনয় হয়।

ওজাপালি আবার তিনরকমের, যথা—(১) স্বকনারায়ণগোয়া ওজাপালি, (২) ব্যাসগোয়া ওজাপালি এবং (৩) রামায়ণগোয়া ওজাপালি। ব্যাস এবং রামায়ণ গোয়া ওজাপালি বৈষ্ণব ধর্মের সঙ্গে এবং স্বকনারায়ণী মনসাপূজার সংগে সংশ্লিষ্ট। ওজাপালির এই শ্রেণী বিভাগ আবার সর্বত্র একরকম নয়। যেমন মঙলদৈতে ব্যাসগোয়া এবং রামায়ণগোয়া ওজাপালির মধ্যে কোনো পার্থক্য নেই। আবার বরপেটা অঞ্চলে প্রচলিত ওজাপালিতে কীতন ঘোবার পদ পরিবেশিত হওয়ায় একে বৈষ্ণবী ওজাও বলা হয়।

স্বকনারায়ণী গোয়া ওজাপালি: স্বকবি নারায়ণ দেবের পদ্মপুরাণের পদ পরিবেশিত হয় বলে এই ওজাপালিকে স্বকনারায়ণী বলা হ'য়েছে। সাধারণতঃ একে স্বকনারী ওজা বলা হয়। স্বকবি নারায়ণদেব জনসাধারণের সুখে সংকুচিত 'য়েই স্বকনারী হ'য়েছে বলে অজ্ঞান করা হ'য়ে থাকে। স্বকনারী ওজাপালিতে

সুকবি নারায়ণদেব ছাড়াও দুর্গাবর এবং মনকর রচিত পাচালীও পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। বাইহোক, পদ্মাপুরাণের বেহলা-লবীন্দ্রের কাহিনী এই মুখ্য বিষয়। সাধারণতঃ মনসা এবং মাইর পূজা উপলক্ষ্যে এর আয়োজন করা হ'য়ে থাকে। মারী ও মড়কের নিবারণার্থে অস্তিত্ত বা আয়োজিত হয় ব'লে একে মাইর গোয়া ওজাও বলা হ'য়ে থাকে। বেহলা-লবীন্দ্রের কাহিনী গীতি ও অভিনয়ের সাহায্যে এতে পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। এই পরিবেশনে মুখ্য আকর্ষণীয় বিষয় হলো দেওধানী নৃত্য। দেওধানী নৃত্যের নাটকীয় প্রয়োগের জন্মেই সুকনারায়নী গোয়া ওজাপালি দর্শকের কাছে আজও খুবই আকর্ষণীয়। গোয়ালপাড়া জিলার কোথাও কোথাও একধরনের বাঁশী বাজিয়ে পদ্মাপুরাণ পরিবেশিত হয় ব'লে এখানে সুকনারী ওজাকে বাঁশী পূরণগান বলা হয়। এর প্রধান বৈশিষ্ট্য হ'লো এই যে এর অভিনেতারা মুখোশ ব্যবহার করে।

ব্যাস গোয়া ওজাপালি : ব্যাসদেব বিরচিত পুরাণ এবং মহাভারতের পদ গাওয়া হয় ব'লেই একে ব্যাস গোয়া ওজাপালি বলা হয়। চলতি ভাষায় একে বলা হয় বিয়াহের ওজা। বৈষ্ণবধর্মের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট থাকে। সত্ত্বেও এই ব্যাসের ওজাপালি অসমে, বিশেষ ক'রে মঙলদৈতে দুর্গাপূজার সময়েও পরিবেশিত হয়। ব্যাস গোয়া ওজাপালির সাজপোশাক সুকনারায়নী ওজাপালির চাইতে অনেক বেশিমাত্ৰায় আড়ম্বরপূর্ণ। ব্যাসের ওজা পায়ে নুপুর পরে, সুকনারী ওজা পায়ে নুপুর পরে না বা ব্যাসের ওজার মত কানে, গলায় ও হাতে কোনো অলঙ্কার পরে না। খুটিতাল উভয়েরই বাস্তবিক, তবে বাজনার ধরনটি পৃথক পৃথক। তাছাড়া শাস্ত্রীয় সঙ্গীতে ব্যাসের ওজার দক্ষতা সুকনারায়ণীর ওজার চাইতে অনেক বেশি।

রামায়ণ গোয়া ওজাপালি : মাধব কন্দলী, এবং অস্তিত্ত কবির রামাখ্যানের পদ গাওয়া হয় ব'লেই একে বলা হয় রামায়ণ গোয়া ওজাপালি। চলতি ভাষায় একে বলা হয় রাইমানের ওজা। মাধব কন্দলীর রামায়ণকে জনপ্রিয় ক'রে তোলার জন্মেই কবি দুর্গাবর গীতি-রামায়ণ রচনা ক'রেছিলেন। কোথাও কোথাও এই গীতি-রামায়ণের পদ পরিবেশিত হয় ব'লে একে দুর্গাবরী ওজাও বলা হ'য়ে থাকে। রামায়ণ গোয়া ওজার সাজপোশাক এবং পরিবেশন পদ্ধতির সঙ্গে ব্যাস গোয়া ওজার সাদৃশ্য খুব বেশি। তবে রামায়ণ গোয়ার বৈশিষ্ট্য-এর নাটকীয়তা এবং অভিনয়ের হস্তঃসাম্প্রতিকতার আর ব্যাস গোয়ার বৈশিষ্ট্য সাজপোশাক এক শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের চমকাদরিত্ব। রামায়ণ গোয়া ওজাপালি হস্তরসাম্প্রতিক অভিনয়ের জন্মে ডাইরা বা ডাগরীয়া ওজা নামেও পরিচিত।

প্রাচীন অসমে লোকশিল্পার প্রধান মাধ্যম ছিল এই ওজাপালি। শঙ্করদেব তাই বৈষ্ণবধর্ম প্রচারার্থে এই ওজাপালির সাহায্য নিয়েছিলেন। কলে শঙ্করদেব-পরবর্তী যুগে অসমের অনেক সত্ৰ ওজাপালি পরিবেশিত হ'য়ে আসছে।



সংসমূহে যে-ওজাপালি পরিবেশিত হয়—তা মুখ্যতঃ ব্যাস গোয়া ওজাপালি। স্পষ্টই বোঝা যায়, ওজাপালির সংরক্ষণে বৈষ্ণব সত্র-সমূহের এক গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা ছিল। কিন্তু বর্তমানে শিক্ষিত লোকের অনাদর, সরকারী পৃষ্ঠপোষকতার অভাব এবং জাতীয় ঐতিহ্যের প্রতি অবহেলার দরুণ শাস্ত্রীয় নৃত্যগীতে সমৃদ্ধ এই প্রাচীন লোকনাট্য আঙ্গিকটির চর্চা দারুণভাবে কমে গেছে।

## ২। আপী ওজা॥

কামরূপে কিশোরীদের কয়েকটি ওজাপালির দল আছে। কামরূপ উপভাষাতে কিশোরীদের বলা হয় আপী। তাই মহিলাদের দ্বারা আয়োজিত উৎসব বা পার্বণে পরিবেশিত কিশোরীদের এই ওজাপালি আপী ওজা নামে পরিচিত। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে আপী ওজা মহিলাদের (কিশোরীদের) দ্বারা পরিবেশিত হ'লেও মহিলা লোকনাট্য নয়, যেমন কেবলমাত্র মহিলা শিল্পীদের দ্বারা পরিবেশিত যাত্রা (কিকাতা, মনিপুর) এবং নৌটরী (কানপুর)-ও মহিলা লোকনাট্য নয়। কেননা আপী ওজা এবং ওজাপালির পরিবেশন রীতি একই। ওজাপালির মত আপী ওজাতে ওজা, ডাইনাপালি এবং পালি থাকে, থাকে নাচ, গান, হাস্য-রসাত্মক অভিনয়, কাহিনীর ব্যাখ্যা এবং তৎসংশ্লিষ্ট ওজা ও ডাইনাপালির কথোপকথন। আপা ওজা তাই মূলতঃ ওজাপালি, বতন্ত্র কোনো মহিলা লোকনাট্য নয়।

## ৩। চুলীয়া ভাওনা॥

চুলায়া ভাওনা দীর্ঘদিন ধরে অসমের মানুষকে আনন্দ দিয়ে আসছে। কামরূপ এবং দবঙ-এর চুলায়া তো সমগ্র অসমেরই আদরের বিষয়। কুস্তী এবং দৈনন্দিন জীবনের পেশাগত নানা কাজ প্রদর্শিত হয় চুলীয়া ভাওনায়। চুলীয়া ভাওনায় একটি দলে চার পাঁচজন থেকে বৃড়ি পঁচিশজন শিল্পী থাকে। চুলীয়ার দলে কয়েকজন ঢোলী থাকে। বিবাহ ও অগ্রাগ সামাজিক এবং ধর্মীয় অহুষ্ঠানে এই ঢোলের বাজনার তালে তালে নানাবিধ ক্রিয়া-কৌশল প্রদর্শন করে মানুষকে আনন্দ দেখা হয়।

অগ্রাগ লোকনাট্যের মত চুলীয়াতেও নৃত্যগীত এবং অভিনয়ের সমন্বয় লক্ষ্য করা যায়। এতে প্রথমে ঢোল বাজানো হয়, তারপর ঢোলের বাজনার তালে তালে নৃত্যাস্রিত গীত পরিবেশন করা হয়। আর এই নাচ-গানের পর সকলের পরিচিত কোনো কাহিনী অভিনীত হয়। এই অভিনয়শে কোনো কোনো দল আবার সমকালীন সামাজিক ও রাজনৈতিক জীবনের ছোটো ছোটো ব্যঙ্গ-চিত্র তুলে ধরে। এই অভিনয়ে চুলীয়ারা কিন্তু কোনো লিখিত নাটকের সাহায্য নেয় না। ফলে এগুলি সম্পূর্ণভাবেই চুলীয়াদের তাত্ক্ষণিক কল্পনায় স্থানীয় ভাষায় রচিত এবং দৈনন্দিন জীবনের অভিজ্ঞতা-লব্ধ অঙ্গভঙ্গির সাহায্যে এক্সপ্রুই আকর্ষণীয়ভাবে পরিবেশন করা হয়। চুলীয়ার এই অভিনয়ে চুলীয়াদের অভিনয় ক্ষমতার সম্যক পরিচয় পাওয়া যায়।

বেশব ঢুলীয়ার দল মুখ্যতঃ বিষ্ণু ভক্তদের নিয়ে গঠিত এবং যারা বিষ্ণুর পূজা উপলক্ষ্যে ঢুলীয়া প্রদর্শন ক'রে থাকে তাদের বলা হয় বড়ঢুলীয়া। বিষয় ও পরিবেশনের দিক থেকে বড়ঢুলীয়া এবং ঢুলীয়া ভাণ্ডার মধ্যে কোনো পার্থক্য নেই।

ঢুলীয়া অভিনয়ের জগ্রে বিশেষ কোনো মঞ্চের প্রয়োজন হয় না। দর্শক পরিবেষ্টিত সমতল ভূমিতেই এর অভিনয় হয়। আর কোনো পৃথক মঞ্চোপকরণও ঢুলীয়াতে ব্যবহৃত হয় না। তবে প্রয়োজনে সিংহাসন বা অঙ্কুরপ কোনো জিনিষের প্রয়োজন যেটাই একমাত্র বাস্তবস্থ টোল। ঢুলীয়ার সাজপোশাকেও কোনো আড়ম্বর নেই। দৈনন্দিন জীবনের ধৃতি এবং ভাষা পরেই ঢুলীয়ার অভিনয়ে অংশ নিয়ে থাকে। তবে বড়ঢুলীয়ায় প্রয়োজন অনুসারে মুখোশের ব্যবহার করা হ'য়ে থাকে।

গোয়ালপাড়া জিলায় প্রচলিত জয়ঢুলীয়ার গীতেও ঢুলীয়া ভাণ্ডার সকল বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করা যায়। নৃত্য-গীত, অভিনয় এবং অগ্রাঙ্ক ক্রিয়া কৌশলের দিক থেকে জয়ঢুলীয়ার গীত ঢুলীয়া ভাণ্ডারই সমধর্মী। এতেও ঢুলীয়ার অঙ্কুরপ নৃত্য-গীত পরিবেশন করা হয়। তবে কোনো সামাজিক বা রাষ্ট্রনৈতিক ঘটনা এতে অভিনীত হয় না। এর বিষয় পৌরাণিক, নেহা হয় রামায়ণ কিংবা মহাভারত থেকে। জয়ঢুলীয়ার গীতে প্রয়োজনে মুখোশেরও ব্যবহার করা হয়। ঢুলীয়া ভাণ্ডার ও জয়ঢুলীয়ার গীতের প্রধান পার্থক্য হ'লো এই যে ঢুলীয়াতে ঢোলের একটি দল থাকে আর জয়ঢুলীয়ায় থাকে দু'টি দল।

এতকাল অবধি অসমের সাংস্কৃতিক জীবনে ঢুলীয়া ভাণ্ডার বিশেষ সমাদর ছিল। বিবাহ অংঠানে ঢুলীয়া ভাণ্ডার পরিবেশন ছিল অপরিহার্য এক সামাজিক রীতি। কিন্তু বর্তমানে ঢুলীয়া ভাণ্ডার সে সমাদর আব নেই। ফলে ঢুলীয়ায় এখন জীবিকা-নির্বাহের জগ্রে অগ্রাঙ্ক পেশায় আত্মনিয়োগ ক'রছে।

ঢুলীয়ার অঙ্কুরপ খুলীয়া ভাণ্ডারও প্রচলন আছে দ্বন্দ্ব এবং কামরূপের দিকে। বেশ কয়েকজন শিল্পী নিয়ে খুলীয়া ভাণ্ডার একটি দল গঠিত হয়। দলের প্রধানকে বলা হয় ওজা। চামর হাতে নিয়ে তিনি সমগ্র অংঠানটি পরিচালনা করেন। ওজা ছাড়া দলে একজন বাঘন, কয়েকজন খোলী, হুঁজন করতালি এবং কয়েকজন ভাণ্ডারীয়া বা অভিনেতা থাকে। খুলীয়া ভাণ্ডার নৃত্য এবং অভিনয়ের আবিস্কার লক্ষ্য করা যায়। খুলীয়াতে পরিবেশিত হয় রামায়ণ এবং মহাভারতের কাহিনী নির্ভর গীতিনাট্য। অভিনয় আরম্ভের পূর্বে খোলীরা বিভিন্ন চণ্ডে নেচে নেচে খোল বাজায়। এই বাজনার পর ওজা প্রথমে বন্দনা গায়। বন্দনার পরে অভিনেতব্য কাহিনীর চরিত্র-সমূহের পরিচয়জ্ঞাপক একখানি গীতি পরিবেশন করে। এরপর গান ও চরিত্রসমূহের পারস্পরিক কথোপকথনের মাধ্যমে কাহিনী এগিয়ে চলে। খুলীয়া ভাণ্ডার অগ্রতম আকর্ষণীয় চরিত্র

হ'লো এর বিদ্যুৎক বহুয়া। বহুয়া জীবনের সঙ্গে সম্পর্কিত বিভিন্ন ঘটনার ও আচরণের অভিনয় ক'রে দর্শকের মনোরঞ্জন করে। বলাই বাহুল্য যে, বহুয়ার কোঁতুকভিনয় খুলীয়া ভাওনার প্রধানতম আকর্ষণ। অন্ধিয়া ভাওনার মতই খোল এবং করতাল খুলীয়া ভাওনার প্রধান দুই বাস্তবায়ন। বর্তমানে কার্যরূপে খুলীয়ার প্রচলন কমে এসেছে। তবে দরং-এর দিকে এখনো এর জনপ্রিয়তা লক্ষ্য করা যায়। খুলীয়া ভাওনায় অভিনীত গীতিনাট্যের পাণ্ডুলিপি পরীক্ষা ক'রলে জানা যাবে যে তা অষ্টাদশ শতাব্দীর আগেকার নয়। আসলে অষ্টাদশ ইনবিংশ শতাব্দীতে শঙ্করদেব প্রবর্তিত অন্ধিয়া ভাওনার গুরুগাভীর্ষ স্বরূপ হয়, তখন যেসব জায়গায় অধিকতর জনপ্রিয় উপাদান-সমূহ সংযুক্ত করা হয়েছিল, সেখানেই এই চুলীয়া বা খুলীয়া ভাওনার প্রচলন হ'য়েছে। অন্ধিয়া-ভাওনা থেকে উদ্ভূত এরকম আর কয়েকটি নাট্য-আঙ্গিক হ'লো গায়ন বায়ন, বাঙালী ভাওনা বা ধুরা ভাওনা এবং বারেচহরীয়া ভাওনা।

#### ৪। পুতলা নাচ ॥

অসমের পুতলা নাচের ঐতিহ্য দীর্ঘদিনের। শঙ্করদেব তাঁর অন্ধিয়া-নাট্যের প্রচলন করার সময়ে এই পুতলা নাচ থেকে প্রয়োজনীয় উপকরণ সংগ্রহ ক'রে-ছিলেন। তাই অসমীয়া লোকনাট্যের ক্ষেত্রে পুতলা নাচের গুরুত্ব অপরিমীয়। স্বতন্ত্র একটি গ্রন্থে পুতলানাট্যের আলোচনা করার ইচ্ছা থাকায় এখানে আর পুতলা নাচের আলোচনা করা হ'লো না।

#### ৫। কুশান গান ॥

গোয়ালপাড়া জিলায় প্রচলিত কুশান গান অসমের জনপ্রিয় আঙ্গিক লোকনাট্যগুলির মধ্যে অন্যতম। নৃত্য, গীত, সংলাপ এবং অভিনয়ে পরিপুষ্ট এই লোকনাট্য জনপ্রিয়তার দিক থেকে ব্রজের রামলীলা, রাসলীলা বা কর্ণাটকের যক্ষগানের সঙ্গে তুলনীয়।

কুশান গানের বিষয় পৌরাণিক। এর কাহিনীর উৎস রামায়ণ এবং মহাভারত। তবে রামায়ণের কাহিনীই অধিকতর জনপ্রিয়। ফলে কুশান গানের অধিকাংশ অঙ্কটানে রামায়ণের কাহিনীই পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। লবকুশ রামায়ণের কাহিনী গানের মাধ্যমে পরিবেশন ক'রত—এ তথ্য আমরা বাস্তব কিংবা রামায়ণেই পাই। লব-কুশের কুশ থেকেই সম্ভবতঃ এই রামকাহিনীর পরিবেশন পদ্ধতির নাম হ'য়েছে কুশান গান।

বাইহোক, ১৫ থেকে ১৬ জন শিল্পী নিয়ে কুশান গানের একটি দল গঠিত হয়। দলের প্রধানকে বলা হয় মূল অথবা গীতাল। মূলের একহাতে থাকে একটি একতারা। স্থানীয় (খলুয়া) ভাষাতে এই একতারাটিকে বলা হয় 'বেনা'। গুজাপালির গুজার অঙ্গরূপে মূলও পদ গায় এবং সেই পদের সুরের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে বেনাতে সুর তোলে। মূল ছাড়া দলে থাকে একজন দোমারী,

দু'জন বায়ন এবং কয়েকজন নর্তকীকেশী ল'রা—হানীর (ধনু) ভাষাতে এদের বলা হয় চ্যাংড়া অথবা ছোকরা। কুশান গানে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে থাকে দোয়ারী। ওজাপালিতে জাইনা পালি যে ভূমিকা পালন করে সেই একই ভূমিকায় অবতীর্ণ হয় কুশান গানের দোয়ারী। কুশান গানের একটি অচটানের সাক্ষ্য নির্ভরশীল এই দোয়ারীর ওপর। দোয়ারী যেমন নৃত্যগীতে অংশ নেয় তেমনি আখ্যানভাগে মূল এবং অগ্র দুই একজন পালির সঙ্গে কথোপকথনে লিপ্ত হয়ে কাহিনীর অগ্রগতি সাধন করে। এই সময় সে পরিস্থিতি অচটানী ভাব-প্রকাশক অঙ্গভঙ্গীর সাহায্যে কাহিনীর জটিল অংশের সরল ব্যাখ্যা উপস্থাপন করে। ছোকরার নৃত্যাংশেও সে যোগ দিয়ে দর্শকের মনোরঞ্জনও সাধন করে। বায়নদের কাজ হ'লো নৃত্য-গীতের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে বাস্তবের বাস্তবো। অচটানের শুরু ও সমাপ্তিতেও এরা ঐচ্ছাতান বাদনের সাহায্যে প্রয়োজনীয় পরিমণ্ডল সৃষ্টি করে। পালির ভাদের নির্দিষ্ট আসনে বসে মূলের গাওয়া গীতের শেবাংশের ধুরো টানে। বিরতির সময় এরা দোয়ারীর সঙ্গে অভিনয়েও যোগ দেয়। আর চ্যাংড়ারা যেমন আখ্যান-গীতে যোগ দেয়, তেমনি আখ্যানভাগের সঙ্গে সম্পর্কহীন মনোরঞ্জন-গীতও পরিবেশন করে। অচটানের আরম্ভ থেকে শেবাংশ দর্শকের মনোরঞ্জন করার সম্পূর্ণ দায়িত্ব এই চ্যাংড়াদের। আর বেসব চ্যাংড়া ঐ-চরিত্রের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়, যাকে রসে তারা আসর একেবারে মাৎ করে দেয়। বর্তমানে মেয়েরাই ঐ চরিত্রের ভূমিকায় অবতীর্ণ হ'চ্ছে। এইসব ঐ-চরিত্রাঙ্গিনীদের বলা হয় ছুকরা।

কুশান গানের পরিবেশনে বিশেষ কোনো মঞ্চের প্রয়োজন হয় না। রত্নার উৎসবের সময় রত্নার মধ্যে কোনো সমতল জায়গায় আসন পেতে গোসাংকারে বসে পড়ে বায়ন এবং পালিরা। এই বৃত্তাকার অংশটিকে বলা হয় আসর। বিরতির সময় অভ্যন্তর শিল্পীরাও এই আসরে বসে থাকে। আসর থেকে চারিদিকে সমান দূরত্বে বৃত্তাকারে বসে দর্শক। দর্শকও আসরের মধ্যবর্তী বৃত্তাকার ফাঁকা জায়গাতেই মূল, দোয়ারী এবং চ্যাংড়ারা ঘুরে ঘুরে নৃত্যগীত ও অভিনয় পরিবেশন করে থাকে। উত্তরবঙ্গ ও অসমের কয়েকটি আঙ্গিকে এই জাতীয় মঞ্চ ব্যবস্থা লক্ষ্য করা যায়। রাজস্থানের রাসদারী ভিন্ন ভারতবর্ষের অগ্র কোনো নাট্য-আঙ্গিকে অহরূপ মঞ্চ-ব্যবস্থা লক্ষ্য করা যায় না। বাইহোক, কুশান গানের শুরুতে গাওয়া হয় দু'খানি বন্দনা-গীতি। একখানি সরস্বতীর উদ্দেশ্যে এবং আরেকখানি সমবেত দর্শক মণ্ডলীর উদ্দেশ্যে। বন্দনা-গীতির পরে নৃত্য-গীতের সাহায্যে এগিয়ে চলে কাহিনী। মুখ্যতঃ দর্শকদের উদ্দেশ্য করেই কুশান গানে কয়েকটি বিরতির ব্যবস্থা করা হয়। বিরতিগুলির কয়েকটি খুবই অল্প সময়ের এবং আর কয়েকটি অধিকতর দীর্ঘ সময়ের। অল্প সময়ের বিরতিতে মূল এবং দোয়ারীর মধ্যে কথাবার্তা চলতে থাকে আর দীর্ঘ সময়ের বিরতিতে

মূল, দোয়ারী এবং চ্যাংডারা মিলে কোনো নাটকীয় দৃশ্যের অবতারণা করে। এই অভিনয়ক্ষেত্রে উপস্থিত বুদ্ধির সাহায্যে দোয়ারী নানাবিধ হাস্যকর বিষয়ের অবতারণা করে। দোয়ারী পরিবেশিত এই হাস্যরসকে স্থানীয় ভাষায় ‘চঙ দেখুওরা’ বলা হয়। এসব ছাড়াও দর্শকের মনোরঞ্জন্যার্থে আখ্যানভাগের মধ্যে মধ্যে কাহিনীর সঙ্গে সম্পর্কহীন গানও পরিবেশন করা হয়। কাহিনীর সঙ্গে সম্পর্কহীন এই গান আবার দু’রকমের—‘পয়ার’ এবং ‘খেমটা’ বা ‘চটকা’। পয়ার হ’লো আদি-রসাত্মক গান। পয়ার পরিবেশন করে একজন (বা একটি) চ্যাংড়া। পয়ারের সঙ্গে কখনো কখনো কাহিনীর ক্ষীণ সম্পর্ক লক্ষ্য করা যায়। কিন্তু খেমটার সঙ্গে কাহিনীর কোনোই সম্পর্ক থাকে না। দু’ন-রসাত্মক এই খেমটা গীত হয় দ্রুত লয়ে। রামকাহিনীর গান্ধী-বৈষ্ণব দর্শকবৃন্দকে সাময়িক আনন্দ দেবার জন্তেই এই গান গাওয়া হয়ে থাকে।

কুশান গানের সাজ-পোশাক একেবারেই আড়ম্বরহীন। মূল ধূতি পরে ও গায়ে দেয় চোলা এবং ঘাড়ের ফেলে রাখে একখানি চাদর। দোয়ারীও ধূতি পরে এবং বেনিয়ান গায়ে দেয়। বেনিয়ানের ওপর দিয়ে দোয়ারী একখানি গামছা মাজায় বেঁধে রাখে। অভিনয় অংশে ছেঁড়া কাপড় পরে সে বহুবার রূপ ধারণ করে। অলঙ্কার পালিরাও ধূতি এবং বেনিয়ান পরে। চ্যাংড়াদের পরনে থাকে ঘাঘরা, গায়ে ব্লাউজ এবং মাথায় পাতলা কাপড়ের ওড়না। এছাড়া কৃত্রিম খোপা এবং নানাবিধ অলঙ্কারও সে পরে থাকে।

কুশান গানে প্রযুক্ত বাগ্যধ্বনিসংলগ্ন হ’লো বেনা, খোল এবং করতাল। মূল কর্তৃক বেনার ব্যবহার কুশান গানের অতি চমকপ্রদ একটি বিষয়। কুশান গানকে তাই বেনা-গানও বলা হ’য়ে থাকে। বর্তমানে কুশান গানে হারমোনিয়াম এবং অন্যান্য আধুনিক বাগ্যধ্বনিসংলগ্ন প্রযুক্ত হ’চ্ছে।

আগে কুশান গান পরিবেশিত হ’ত স্থানীয় থলুয়া ভাষায়। পরবর্তীকালে কুশান গানে উত্তরবঙ্গের প্রভাব পড়ে। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে উত্তরবঙ্গের কোচবিহার জেলাতেও কুশান গানের প্রচলন আছে। অতীতে কোচবিহার অসমেরই অন্তর্ভুক্ত ছিল। যাইহোক, কালক্রমে চবুড়ীয়া অঞ্চলের কুশান গানের দলগুলি বাংলা রামায়ণের আখ্যান গ্রহণ করে। অবশ্য অমুঠানির অন্যান্য অংশে স্থানীয় ভাষা ও বিষয়ের প্রাধান্য থেকে যায়। বঙ্গীয় প্রভাবের আরো একটি কারণ আছে, আর তা হ’লো—বঙ্গীয় জমিদারদের বঙ্গসংস্কৃতির প্রতি অগ্ররাগ ও তার পৃষ্ঠপোষকতা। এক সময়ে গোয়ালপাড়া জিলার জমিদারী বাঙালীদের আয়ত্তে আসে—তারার গোয়ালপাড়ার সংস্কৃতিকে ভাষণভাবে প্রভাবিত করে। ফলে কুশানগানে বাংলা রামায়ণাংশ ও কাহিনী পরিবেশিত হ’তে থাকে। এইসব কারণে অসমবাসীরা গোয়ালপাড়ার সংস্কৃতিকে বিজাতীয় জ্ঞান করে দূরে সরিয়ে রেখেছিল। বর্তমানে সে মনোভাব অনেকটাই দূর হ’য়েছে। ফলে কুশান গানের মূলোদ্ধার অচিরেই সম্ভব হবে ব’লে আশা করা যায়।

গোয়ালপাড়াতে 'খারাতাল' এবং 'সত্যপীর' নামে আরো দুটি লোকনাট্যের প্রচলন আছে। কিন্তু খারাতাল বা সত্যপীরের সঙ্গে পরিবেশনগত দিক থেকে কুশান গানের কোনো পার্থক্য নেই। তবে কুশান গানে মূলের হাতে থাকে একতার বিশিষ্ট বেনা আর সত্যপীর বা খারাতালে মূলের হাতে থাকে দুই তার বিশিষ্ট দোতার। তাছাড়া কুশান গানের কাহিনী কেবলমাত্র পুরাণাশ্রিত, অতীতকালীন সত্যপীর বা খারাতালের কাহিনী পৌরাণিক বা লৌকিক দুই-ই হতে পারে।

### ৬। দোতরা গান।

গোয়ালপাড়া জিলার কুশানগান ছাড়া অল্প সমস্ত লোকনাট্যেই দোতার ব্যবহার করা হয়। তবে দোতরা গানে দোতার ব্যবহার একবারে অনিবার্য। আর মুখ্যতঃ সেই কারণেই এর নাম হয়েছে দোতরা গান। কুশান গানের মত এতেও মূল, পালি এবং গায়ন থাকে। কিন্তু বিষয় ও পরিবেশন-পদ্ধতির দিক থেকে এতটুকু মতো পার্থক্য বিস্তর। যেমন কুশানগানের বিষয় মুখ্যতঃ রামকাহিনী, কিন্তু দোতরা গানের বিষয় লোককাহিনী আশ্রিত। লোককাহিনী বিষয় হওয়ার দরুন দোতরা গানকে কেচ্ছাবন্দী বা পালাবন্দীও বলা হয়ে থাকে। তবে দোতরা গানে কেবলমাত্র গানের সাহায্যেই কাহিনী বিবৃত হয়।

### ৭। ভারী গান।

দক্ষিণ গোয়ালপাড়া জিলাতে ভারীগানের প্রচলন আছে। ভারীগানকে ভাগ্যান ও (ভাবগান) বলা হয়ে থাকে। রামায়ণ থেকেই ভারীগানের কাহিনী আহৃত হয়। ভারীগানেও কুশান গানের মত একজন প্রধান গায়ক বা মূল এবং একজন পালি থাকে। তবে কুশান গানের মূলের বিপরীতে ভারীগানে মূল হাতে একখানি চামর নিয়ে নেচে নেচে গান গায় আর পালিরা এক জায়গায় বসে খোল করতাল বাজিয়ে তার গানের সঙ্গত করে। দোতরা গানে পারিবারিক অভিনয় নেই, কিন্তু ভারীগানের মূল গানের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে নাটকীয় অঙ্গভঙ্গীও করে থাকে। 'সীতা হরণ' এবং 'রাম-রাবণের যুদ্ধ' ভারী গানে খুবই জনপ্রিয়। ভারীগানের অভিনেতার চরিত্রাঙ্কন মূখোশ ব্যবহার করে থাকে। দর্শকের কাছে ভারীগান এখনো যে বেশ জনপ্রিয় তার কারণ এই মূখোশ। কিন্তু কেন্দ্রীয় চরিত্র রাম এবং সীতা কোনো মূখোশ ব্যবহার করে না। যুদ্ধস্থল হিসেবে ব্যবহৃত হয় তীর-ধনু। রাম লক্ষ্মণ বানরের পিঠে চড়ে যুদ্ধ করে। এই সময়ে মূল এবং পালি গান গেয়ে কাহিনী ব্যক্ত করে চলে। অভিনয়ংশে পৌরাণিক চরিত্র ছাড়াও ভারীগানের নিজস্ব একটি চরিত্র (স্টক ক্যারেকটার) অংশ নিয়ে থাকে। চরিত্রটির নাম হলো কেতুয়া। কেতুয়ার একমাত্র উদ্দেশ্য দর্শককে আনন্দ দেয়া। কেতুয়া এই উপলক্ষ্যে একক অভিনয়ও

প্রদর্শন ক'রে থাকে। বলাই বাহুল্য যে, মূল কাহিনীর সঙ্গে কেতুয়া পরিবেশিত এই অভিনয়ংশের কোনো সম্পর্কই থাকে না।

৯। ঝাঝা পুরাণ।

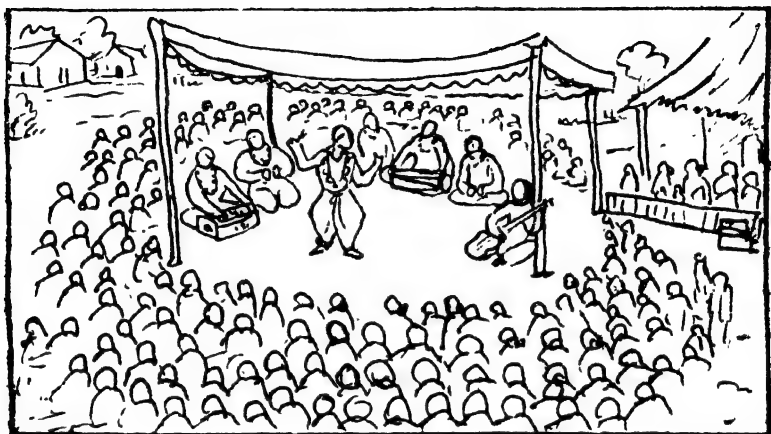
গোয়ালপাড়া জিলায় কুশান গানের অল্পরূপ আরেকটি জনপ্রিয় লোকনাট্য আঙ্গিক হ'লো ঝাঝাপুরাণ। এ একই পদ্ধতিতে পরিবেশিত হয় নয়ানশরী এবং ময়নামতীর গান।

১০। ভাওরীয়া।

কৌতুককর সংলাপ এবং হাস্যকর অভিনয় ক'রে একশ্রেণীর মানুষ অসমের সাধারণ মানুষকে দীর্ঘদিন থেকেই আনন্দ দিয়ে আসছে। এদের বলা হয় ভাওরীয়া। বছরার সঙ্গে ভাওরীয়ার মিল থাকলেও অনেক বিষয়েই অমিল আছে, যেমন—বছরা হাস্যকর সব সাজ-পোষাক প'রে উদ্ভট অভিনয় সাহায্যে মানুষকে হাসিয়ে থাকে। অতীতের ভাওরীয়া পরিবেশিত হাস্যরস মূলতঃ সংলাপ নির্ভর। তবে ভাওরীয়া কিন্তু নির্দিষ্ট কোনো সংলাপ মুখস্থ ক'রে রাখেনা। উপস্থিত বুদ্ধির সাহায্যে তাৎক্ষণিকভাবে সে এই সংলাপগুলি রচনা ক'রে থাকে। ভাওরীয়া পরিবেশনে বিশেষ কোনো মঞ্চেরও প্রয়োজন হয় না। উপরন্তু দৈনন্দিন জীবনের সাধারণ পোষাকেই ভাওরীয়ারা অভিনয় ক'রে থাকে।

উপরে উল্লেখিত নাট্য আঙ্গিকগুলি ছাড়াও অসম পচ্চি, কাতি-পুজার গীত, চড়ক পুজার গীত, মথনী, গোয়ালনী যাত্রা, মনাইযাত্রা এবং ভাসানযাত্রার প্রচলন আছে।

## বিহারের লোকনাট্য



### (ক) কীর্তনীয়া।

সমকালীন ভারতীয় লোকনাট্যের আলোচনায় ও আলোচনাগ্রন্থে বিহারের কীর্তনীয়ার উল্লেখ করা হয়েছে থাকে। কিন্তু বর্তমানে মিথিলায় বা বিহারের কোথাও কীর্তনীয়ার কোনো দল বা অভিনয় দেখা যায় না। কীর্তনীয়া এখন শুধু ইতিহাস। অথচ লিখিত ভারতীয় লোকনাট্যের আদি-পর্বে উত্তর-পূর্ব ভারতে লিখিত লোকনাট্যের বিকাশে কীর্তনীয়া খুবই গুরুত্বপূর্ণ এক ভূমিকা পালন করেছিলো। তাই এখানে খুবই সংক্ষেপে কীর্তনীয়ার এক ইতিহাসসিদ্ধ পরিচয় দেয়ার চেষ্টা করা হলো।

মৈথিলী সাহিত্যে ১৫৫৭ খ্রীষ্টাব্দের আগে মিথিলায় নাট্যাভিনয়ের প্রচলন ছিল কি না এ বিষয়ে কোনো উল্লেখ পাওয়া যায় না। মিথিলায় ঋগ্বেদকাল রাজ্যের প্রতিষ্ঠার পর থেকে নাট্যাভিনয়ের তথ্যাদি এখন উপলব্ধ। ঐ রাজ্যের মহারাজ মহেশ ঠাকুর ( ১৫৫৭ খ্রী: থেকে ১৫৭১ খ্রী: ) একাধারে ছিলেন স্থপতি, কলাবিদ এবং অভিনয়-শিল্পের অমুরাগী। নাচ এবং অভিনয়-সংক্রান্ত বেশ কিছু সংখ্যক গ্রন্থ তিনি রচনা করেছিলেন। ফলে এই সময় মিথিলাবাসী একনিষ্ঠভাবে নাট্যাভিনয়ের চর্চা শুরু করে। বর্তমানে উপলব্ধ মৈথিলী নাটকগুলির অধিকাংশই ঋগ্বেদকালের ঠাকুর রাজবংশের সময়েই লিখিত ও অভিনীত হয়েছিলো। অবশ্য



এই সময়ের হাটী, লগমা, অলপুর, গন্ধবারি এবং শেরপুরায়ও নাট্যাভিনয়ের সুদীর্ঘ ইতিহাস আছে। এইসব জায়গার বেশ কয়েকটি নাটকের দল ও তার পরিচালকের নাম পাওয়া যায়।

এই সময়ে যেসব নাট্যাভিনয়ের উল্লেখ পাওয়া যায়, তার অভিনেতাদের বলা হত 'জমাতি'। সূত্রধারকে বলা হ'ত নায়ক। আর এই নায়কই সাধারণতঃ সূত্রধার এবং প্রধান চরিত্রের ভূমিকায় অবতীর্ণ হতেন। মহিলা চরিত্রের ভূমিকায় অবতীর্ণ হত পুরুষ জমাতিরাই। রাজ্যচক্ৰে পরিবেশিত এই সব নাটো সমাজের সর্বস্তরের মানুষেরই যোগ দেয়ার অধিকার স্বীকৃত ছিলো। দলের নায়ক বা সূত্রধারই ছিলেন দলের নাট্যগুরু। নাট্যাশিক্ষা দেয়ার জন্তে তিনি পৃথক পারিশ্রমিকও নিতেন। বিবাহ, উপনয়ন, দুর্গাপূজা ও অন্যান্য আনন্দাচুষ্ঠানে এইসব নাটকের অভিনয় হ'ত।

এইসব অভিনেতারা যে সে সময়ে খুবই জনপ্রিয়তা লাভ করেছিলো তার মুখ্য কারণ হ'লো এই যে এই সময়কার জনপ্রিয় লোকগীতি মান, নাচরী এবং তিরহুত পরিবেশনে, ছিল এদের অসাধারণ দক্ষতা। আমরা তারা যখন নৃত্য পরিবেশন ক'রত তখনও তারা কোনো না কোনো চরিত্রের অভিনয় করত। কিন্তু এদের এই নৃত্যাভিনয় এদের গানের অনুরূপ প্রভাবিত হ'য়ে উঠতে পারেনি। সব কাহিনীই তারা পরিবেশন ক'রত প্রচলিত নিয়মে।

নাট্যাভিনয়ের উপরে উল্লেখিত পটভূমিতেই মিথিলায় বেশ কিছু সংখ্যক অভিনেতার সমন্বয়ে গ'ড়ে ওঠে বা প্রচলিত হয় কীর্তনীয়া নাটক ও তার অভিনয় রীতি। কীর্তনীয়া নাটকের অভিনেতাকেও বলা হ'ত কীর্তনীয়া। কীর্তনীয়ার নিজেদের ইষ্ট দেবতার সামনেই কীর্তনীয়া নাটকের অভিনয় ক'রত। জ্যোতিরীশ্বরের বর্ণরত্নাকরে কীর্তনীয়ার কোনো উল্লেখ না থাকায়—এ অসুমান করাটা অযৌক্তিক হবে না যে কীর্তনীয়ার প্রচলন হ'য়েছে বর্ণরত্নাকরের পরবর্তী কালে।

প্রথম দিকে কীর্তনীয়ায় পরিবেশিত হ'ত শিব ও কৃষ্ণ সম্বন্ধিত কাহিনী। অধিকাংশ পণ্ডিত মনে করেন যে উমাপতি উপাধ্যায়ই কীর্তনীয়ার প্রবর্তক। কীর্তনীয়াতে তৎকালীন বাংলা যাত্রা ও কীর্তনের ব্যাপক প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। কীর্তনীয়া পরিবেশিত হ'ত রাত্রিতে, দর্শক পরিবেষ্টিত সমতল ক্ষেত্রে। প্রথমেই হ'ত নান্দীপাঠ। নান্দীপাঠ হ'য়ে গেলে বিশেষ এক মাজ-পোষাকে সজ্জিত হ'য়ে সূত্রধার মঞ্চে আসত। নায়কের গায়ে থাকত জামা, নীমা (ফতুয়া ধরনের অন্তরীয়া) এবং পাজামা। নায়কের মাথায় থাকত মিথিলার প্রচলিত পাগড়ী আর পায়ে থাকত জুতো। আর সূত্রধারের হাতে থাকত একখানি ছড়ি। একে বলা হ'ত ফুলহতখা। সূত্রধারের সঙ্গে কোনো নটী থাকত না। সে একাই মঞ্চাবতীর্ণ হ'য়ে নান্দীর শ্লোকের আবহুকতা, ব্যাখ্যা ইত্যাদির

মাধ্যমে সমাসবদ্ধ গল্প সংলাপের সাহায্যে খুবই আকর্ষণীয়ভাবে নাট্যকলার প্রদর্শন করত ।

কীর্তনীয়ার একটি নাটকে চরিত্র সংখ্যা খুব বেশি হ'ত না । প্রবেশগীতির পব নায়ক, নায়িকা, তার দু'জন কি তিনজন সঙ্গী

নাটক, নারদ অথবা ঘটক এবং দু'বক অথবা বিপটা—সাধারণতঃ এদের দ্বারাই পরিবেশিত হ'ত এক একখানি পালা । অভিনয় নির্দেশনাদ্ব সংস্কৃত এবং প্রাকৃত দুই-ই ব্যবহৃত হ'ত । এছাড়া ভাবের অভিব্যক্তির জন্য প্রকৃত হ'ত মৈথিলী গীতি । কীর্তনীয়াতে (সহধার কর্তৃক নান্দীর প্রোকবাধ্যা ব্যতিরেকে) গল্প সংলাপ ব্যবহৃত হ'ত না ! আর কাহিনীতে বৃদ্ধাদি ঘটনা প্রদর্শন অনিবার্য হয়ে উঠলে তা শুধুমাত্র মৈথিলী-গীতির সাহায্যেই বিবৃত হ'ত । সাধারণতঃ পণ্ডিতদের মধ্য থেকেই কীর্তনীয়ার অভিনেতা নির্বাচন করা হ'ত । তাছাড়া অভিনয়ের পূর্বে দীর্ঘ পূর্বাভ্যাসেরও প্রচলন ছিল । কীর্তনীয়ার অভিনয় শিক্ষকদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য ছিলেন—হর্ষনাথ ঝা, গণনাথ ঝা, রঘুনন্দন দাস, যত্নন্দন ঝা, কপিলেশ্বর ঝা প্রমুখ ।

সমাজের সর্বস্তরের মানুষ কীর্তনীয়া দেখার স্বযোগ পেত এবং দেখত কেবলমাত্র আনন্দ-পাওয়ার উদ্দেশ্য নিয়ে । দলের অভিনেতাদের দিকে নজর রেখেই ত'ন নাটক লেখা হ'ত । তাছাড়া নাটক লেখা ও তার পরিবেশনের সময় জনসাধারণের, বিশেষ ক'রে মহিলা দর্শকদের রুচি এবং চাহিদার দিকেও নজর রাখা হ'ত । নাটক লেখার পশ্চাতে সহজে ও অল্পময়ে সফলভাবে অভিনয় করার চিন্তাও ক্রিয়াশীল থাকত । অর্থাৎ কীর্তনীয়ার নাটক একই সঙ্গে সাহিত্য-জ্ঞা ও দর্শকের মনোরঞ্জন ক্ষমতার পরিপোষক । কীর্তনীয়ার নাটকগুলির মধ্যে সর্বাধিক সাফল্য পেয়েছিল উমাপতি উপাধ্যায়ের পারিজাত হরণ ।

মৈথিলী পণ্ডিতদের মধ্যে 'কীর্তনীয়া নাটক, না নাচ ?'—এ নিয়েও মতভেদ আছে । উদাহরণস্বরূপ বলা যায়, ডঃ জয়কান্ত মিশ্র কীর্তনীয়াকে নাটক ব'লেই অভিহিত ক'রেছেন । আবার রমানাথ ঝা বলেছেন যে মধ্যযুগের মিথিলায় নাটকের খুবই অভাব ছিল তবে নাচের প্রচলন অবশ্যই ছিল । জয়কান্ত মিশ্র এও ব'লেছেন যে এই সময়ের নাটকগুলি কীর্তনীয়ায় অভিনয় করার জন্মেই লেখা হ'য়েছিল । অতীতকালে রমানাথ ঝা এইসব নাটকের অভিনয়কে 'কীর্তনীয়া নাচ' ব'লে অভিহিত ক'রেছেন । রমানাথ ঝা-র মতে—কীর্তনীয়ার প্রচলিত মৈথিলী-গীতি সহযোগে প্রচলিত মৈথিলী নাচই পরিবেশন করত । আর এই বক্তব্যের সমর্থনে তিনি স্বয়ং দেখা হাটি এবং গল্পবাহীর দু'টি কীর্তনীয়া মণ্ডলীর আলোচনা ক'রেছেন । তাঁর দেয়া বর্ণনা থেকে জানা যায় যে, কীর্তনীয়ায় অংশগ্রহণকারীরা অচুষ্ঠানের গুরু থেকে গণাবধি একই পোষাক প'রে মঞ্চে অবস্থান করত । সাধারণতঃ সাজপোশাকের কোনো পরিবর্তন করা হ'ত না । তবে কখনো কখনো কাহিনীর প্রয়োজনে নায়কের পাগড়ির ওপরই রূপের মূক্টি

পরিষে দেয়া হ'ত। পাত্র-প্রবেশ বা নিজস্বনেরও কোনো উল্লেখ নেই। এথেকেই অনুমান করা যায় যে অভিনেতার। অচর্চানের শুরু থেকে শেষাবধি মঞ্চেই অবস্থান করত। কীর্তনীয়ার বাস্তবিক হিসেবে প্রযুক্ত হ'ত যুদ্ধ এবং করতাল।

মিথিলা এবং নেপালের নাট্যাভিনয় প্রসঙ্গে জগদীশ চন্দ্র মাথুরের অভিমত হ'লো—মিথিলা এবং নেপালের উপত্যকায় উদ্ভূত বা প্রচলিত ভাষা-সঙ্গীতক ততদিন অবধিই প্রচলিত ছিল, যতদিন এই অঞ্চলে প্রভাবশালী হিন্দু রাজারা রাজত্ব ক'রেছিল। ঝারভাঙা জিলায় ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষাবধি কীর্তনীয়া অভিনয়ের উল্লেখ পাওয়া যায়। কিন্তু বর্তমানে কীর্তনীয়ার যেমন কোনো দল নেই, তেমনি কীর্তনীয়ার পুনঃপ্রচলনেরও আর কোনো প্রচেষ্টা লক্ষ্য করা যায় না। মাথুরের বক্তব্য থেকে স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে যে কীর্তনীয়া মূলতঃ নাট্যাভিনয়। ফলে কে মেহদীকে অনুসরণ ক'রে নিশ্চিতরূপে বলা যায় যে ডঃ জয়কান্ত মিশ্রের অভিমতই অধিক যুক্তিযুক্ত, অর্থাৎ মধ্যযুগের মিথিলায় নাটকের অভাব ছিল না।

#### (খ) বিদ্যাপতি নাচ।

বিহারের পূর্ণিয়া জিলায় হরিজন কৃষকদের মধ্যে বিদ্যাপতি নাচ নামে এক লোকনাট্য প্রচলিত আছে। বিদ্যাপতি নাচে মধ্যযুগীয় মিথিলার কীর্তনীয়া এবং অসমের অস্মিয়া নাটের প্রভাব লক্ষ্য করা যায়।

১৯৬০ সালে শ্রী কণীশ্বর নাথ রেহু আকাশবাণী পাটনা-কেন্দ্র থেকে প্রচারের জন্য পূর্ণিয়া জিলায় ঝিরওয়া গ্রামের “পারিজাত হরণ” নামক একটি নাটকের কিছু অংশ রেকর্ড করেন। এর ফলে “বিদ্যাপতি-নাচ” সম্পর্কিত উল্লেখযোগ্য কয়েকটি বিষয় বিহারের স্থানীয় সমাজের দৃষ্টি আকর্ষণ করে। বিষয়গুলির মধ্যে অগ্রতম হলো—বিদ্যাপতির নাম সংযুক্ত থাকা সত্ত্বেও পারিজাত হরণ কিন্তু বিদ্যাপতির রচনা নয়। যতদূর জানা যায় ১৩২৫ খ্রীষ্টাব্দের কাছাকাছি সময়ে ভদ্রাপতি উপাধ্যায় নাটকখানি রচনা করেন। সেখান থেকেই নাটকখানি মিথিলা ও নেপালের কীর্তনীয়াতে অভিনীত হ'য়ে আসছে। অসমের শঙ্করদেব পঞ্চদশ শতাব্দীতে একই নামের আরেকখানি নাটক লেখেন। পরের নাটকখানি অভিনয় শাস্ত্রের নিরিখে অধিকতর সমৃদ্ধ। ঝিরওয়া গ্রামের জনকদাসের দল নাট্যকারের নাম বলতে পারেনি। কিন্তু তাদের অভিনীত নাটকখানি শুনে বোঝা যায় যে তাতে উভয় (পারিজাত হরণ) নাটকেরই সংমিশ্রণ ঘটেছে। তবে অভিনয় শৈলীতে মিথিলার কীর্তনীয়ার প্রভাব আছে কিনা তা জানা যায় না—কেননা কীর্তনীয়ার অভিনয় ধারা আজ প্রায় বিলুপ্ত। তাই পূর্ণিয়া জিলায় এই পারিজাত হরণ সেই কীর্তনীয়ারই এক স্বতিরেশ এরকম অনুমান করাটা অসঙ্গত হবে না।

ঝিরওয়ার এই নাট্যদলের প্রধান বা নেতাকে বলা হয় মূলশাইন। ১৯৬১

সালে এই দলটির মূলগাইন ছিল জনকদাস। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে অসমের অক্সিয়ানাটের প্রধান গায়ককেও মূলগাইন বলা হয়। মূলগাইন-এর সঙ্গীদের বলা হয় সমাজী।

বিদ্যাপত-নাচে অভিনেতারা যেখানে সাজ সজ্জা করে সেই জায়গাটিকে বলা হয় সাজঘর। অক্সিয়ানাটে এই সাজঘরকে বলা হয় ছঘর বা ছন্নগৃহ।

নাটক আরম্ভের আগে বাজনার সাহায্যে দর্শক আহ্বান করা ভারতের প্রায় সব লোক নাট্যেরই এক অনিবার্য পূর্বরঙ্গ-বিধি। বলাইবাহুল্য, বিদ্যাপত-নাচেও এই পূর্বরঙ্গ-বিধির প্রয়োগ লক্ষ্য করা যায়। ঝিরওয়ার লোকেরা একে বলে জমীনিকা। জমীনিকায় ব্যবহৃত হয় দু'টি বাতায়ন্ত্র। বাতায়ন্ত্র দুটি হ'লো ঝোল এবং মুদঙ্গ। জমীনিকার অর্থ ভূমিকা। আর নিশ্চয়ই যবনিকা-উত্থানের ক্ষেত্রে যে ঐক্যতান-বাদন প্রযুক্ত-হয় তাকেই এই এলাকার লোক জমীনিকা নাচে অভিহিত করেছে।

জমীনিকার পর বন্দনা। প্রথমে ভগবতীর ও পরে অন্যান্য দেবতার। ভগবতী-বন্দনা বিদ্যাপতি-রচিত। আর প্রত্যেক অভিনয় যেহেতু ভগবতী-বন্দনা দিয়ে শুরু হয় সেইহেতু এই এলাকার মানুষ এই নাট্যাভিনয়কে বিদ্যাপত নাচ ব'লে থাকে। বন্দনাসের নেতৃত্ব দেয় মূলগাইন। বন্দনার সময় মুদঙ্গ প্রায় মোনই থাকে—ফলে কানে ভেসে আসে কেবল বন্দনার কথাগুলি। ভগবতী বন্দনার পর গুরু ও লক্ষ্মী বন্দনার চল আছে। বর্তমানে উপলব্ধ লোকগীতি অপেক্ষাও বন্দনার স্বর অধিকতর উন্নত।

বন্দনার পর খুবই সংক্ষেপে 'পারিজাত হরণ নাটকের' পরিচয় দেয়া হয়। এই পরিচয় দানে অংশ নেয় নায়ক এবং বিকটা। বিকটা হ'লো বিদূষক। নায়ক ও বিদূষক পারস্পরিক কথাবার্তার মধ্য দিয়ে এই পরিচয়-দান সম্পন্ন করে। নায়ক বিদূষককে বলে যে আমরা কিন্তু ভাঁড়ামি করতে এখানে আসিনি। আমরা এসেছি 'পারিজাত হরণ নাটক'-খানি অভিনয় করার জন্তে। পারিজাত-অর্থে বিদূষক মনে করে পরজাত। ফলে সে নায়ককে বলে "ও! তোমরা তাহলে আমাদের জাত মারতে এসেছো?"

এইভাবে সামান্য হাসিঠাট্টার মধ্যদিয়ে নাটকের পরিচয় দেয়া হ'লে গেলো পাওয়া হয় 'গণেশ স্মিরণ' অর্থাৎ বিষহরণ দেবতা গণেশের স্তুতি। প্রসঙ্গত স্মরণযোগ্য যে ভারতবর্ষে প্রায় সব অঞ্চলের লোক-নাট্যেই গণেশ-স্তুতির চল আছে।

"গণেশ স্মিরণ" হ'য়ে গেলে বিকটা ঘুড়ুরের শব্দ শুনে কারা আসছে জিজ্ঞাস্য করতে নায়ক জানায় যে শ্রীরাধিকা আসছেন তার সখীদের নিয়ে। পারিজাত-হরণ নাটকে সসখী শ্রীরাধার আগমন বার্তা শুনে বিকটার মত দর্শকরাও বেশ আশ্চর্য হ'য়ে যায়। তখন নায়ক জানায় আমাদের সব নাটকাভিনয়েই রাজ

নৃত্যের অবতারণা করা আবশ্যিক, আর রাসনৃত্য তো কেবলমাত্র শ্রীরাধিকা ও তার সখীরাই করতে পারে। কাজে কাজেই সসখী শ্রীরাধার মঞ্চাগমন ঘটে। দুইখানি পদ গাইতে গাইতে তাঁরা একখানি দলগত নৃত্য পরিবেশন করেন। পদ দু'টির একটি আবার বিজ্ঞাপতির রচনা। বর্তমানে প্রচলিত হোলির গানের সঙ্গে এই পদদু'খানির স্বরগত সাদৃশ্য সকলেরই দৃষ্টিগোচর হ'য়ে থাকে।

এই রাসনৃত্যের সঙ্গে অল্প একটি রাসনৃত্যেরও সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। আর সে ধারাটি হ'লো জয়দেবের গীত-গোবিন্দে বর্ণিত রাস-নৃত্যের ধারা। বিরগুয়ার এই গ্রাম্য শিল্পীরা নিজেদের সামর্থ্য অহুসারে গীত-গোবিন্দের রাস নৃত্য-ধারাকে প্রবহমান রেখেছে। স্পষ্টই বোঝা যায় বিদ্যাপত-নাচে বিজ্ঞাপতির ( পদ ও ) নাম, জয়দেবের বৃন্দগান এবং অসমের অঙ্গিয়া-নাট তথা মিথিলার কাঁতনীয়ার এক অপূর্ণ সংমিশ্রণ ঘটেছে।

বাইহোক, সসখী শ্রীরাধিকা পরিবেশিত রাস-নৃত্যের পরেই পারিজাত-হরণ নাটকের মূলকাহিনীর অভিনয় শুরু হয়। প্রথমেই মঞ্চ আসে শ্রীকৃষ্ণ। তাঁর একটু পরেই আসে নারদ। এদের প্রবেশের সূচনা দেয়া হয় কবিতার সাহায্যে। নারদের মাথা ঝাড়া, পরনে ধুতি। আর হাতে লুকিয়ে রাখা একটি পারিজাত-ফুল। কৃষ্ণের পিছু পিছু জরির শাড়ী প'রে রুক্মিনী ইতিমধ্যেই মঞ্চ এসে উপস্থিত হয়। সংলাপ চলে পড়ে, মাঝে মধ্যে গঞ্জে ও।

কৃষ্ণ জিজ্ঞেস করে যে এমন চমৎকার দৈবী-সুগন্ধ আসে কোথা থেকে। নারদ তখন মৃতি খুলে পারিজাত ফুলটি দেখায়। এই সময় পারিজাত-পুষ্পের গুণ বর্ণনা করে একটি সমবেত সঙ্গীত পরিবেশন করা হয়। গান শেষে নারদ কৃষ্ণকে সেই ফুলটি দিয়ে দেয়। কৃষ্ণ বলেন—এখন এই ফুল আমি কাকে দিই। নারদ তখন বলে—সত্যভামা ফুলটি চেয়েছিল কিন্তু যেহেতু রুক্মিনীজী এখানেই উপস্থিত আছেন সেইহেতু ফুলটি তাকে দেয়াই ভালো।

কৃষ্ণ তখন সেই ফুলটি রুক্মিনীর হাতে সমর্পণ করেন। পারিজাত-পুষ্প পেয়ে রুক্মিনীজী নিজেকে ধন্য মনে করেন। গানের সাহায্যে কাহিনী এগিয়ে চলে। এমন সময়ে ষোড়শ ঘটনাস্থলে এসে পড়ে সত্যভামার দাসী। ফলে তার কানে যায় যে ( পারিজাত )-ফুলটি রুক্মিনীকে দিয়ে দেয়া হ'য়েছে।

নাটকে রুক্মিনী শব্দের উচ্চারণ করা হ'য়েছে 'রুক্মিনী রূপে'। প্রসঙ্গতঃ শ্রবণযোগ্য যে অসমের অঙ্গিয়া নাটের কোনো কোনো গীতেও রুক্মিনী-স্থলে 'রুক্মি-র' প্রয়োগ লক্ষ্য করা যায়।

সত্যভামা আসে। অশুভ আশঙ্কায় তার গতি বাধাগ্রস্ত হয়। সঙ্গে সঙ্গে মহারা সদৃশ দাসীটি এসে তাকে পারিজাত-বৃত্তান্ত সম্পর্কে অবহিত করে এবং নানাবিধ কুমন্ত্রণা দেয়।

সত্যভামা ভীষণ ক্রুদ্ধ হ'য়ে নারদকে ডাকে। নারদ সেখানেই উপস্থিত

ছিল। আপন স্বভাববশতঃ সে বিষয়টাকে আরো জটিল ক'রে তোলে। সত্যভামাকে সে বলে—এ সমস্তই কৃষ্ণের কাণ্ডজ্ঞানহীনতার ফল। রুক্মিনীকে এ ফুলটি দেয়া উচিত হয় নি। এতে ক'রে সত্যভামা আরো ক্রুদ্ধ হয় এবং কোপ-ভবনে গিয়ে আশ্রয় নেয়।

কৃষ্ণ পুনরায় মঞ্চে এলে নারদ তাঁকে সব জানিয়ে ফুলটি সত্যভামাকে দিয়ে দেয়ার অনুরোধ জানায়, কেননা সত্যভামা ভীষণ ক্রুদ্ধ হয়ে কোপ ভবনে আশ্রয় নিয়েছে। কৃষ্ণ অসহায় ভাবে রুক্মিনীর দিকে তাকালে রুক্মিনী ফুলটি ফিরিয়ে দিতে অস্বীকার করে।

রুক্মিণীর একপাশে সত্যভামা কোপ-ভবনে বসে আছে। তার চারপাশে ছড়িয়ে ছিটিয়ে আছে তার অলঙ্কারাদি। মূলগাইন তখন অত্যন্ত আকর্ষণীয় ভাবে গানের সাহায্যে সত্যভামার মান ও কৃষ্ণ কর্তৃক সে মান-ভঙ্গনের প্রাণবন্ত বর্ণনা দেয়। পারিজাত হরণ নাটকের সবচেয়ে আকর্ষণীয় অংশ হ'লো—‘কৃষ্ণ-সত্যভামা’ সংলাপ। এই সংলাপ অংশটির প্রথমাংশ অভিনীত হয় গল্প-সংলাপ সহযোগে আর শেষ অংশটি অভিনীত হয় গানের সাহায্যে।

কৃষ্ণ এই সময় প্রতিজ্ঞা করেন তিনি সত্যভামাকে সম্পূর্ণ একটি পারিজাতের গাছ এনে দেবেন। কৃষ্ণের এই প্রতিশ্রুতিতে সত্যভামা খুবই খুশি হয়। সে খুলে ফেলা সব অলঙ্কার আবার একে একে পরতে থাকে এবং (গয়না) পরতে পরতেই সে মাতা-ভবানীর বন্দনা করে। রাজস্থানী লোক-গীতির প্রভাব লক্ষ্য করা যায় এই বন্দনার স্বরে।

বন্দনার পর শ্রীকৃষ্ণ সরল গল্পে নারদকে আদেশ করেন স্বর্গে গিয়ে ইন্দ্রকে জানাতে পারিজাত-বৃক্ষটি দিয়ে দেয়ার জন্তে। নারদ প্রথমে সন্দেহ প্রকাশ করলেও কৃষ্ণ বার বার বলাতে সে স্বর্গের পথে যাত্রা শুরু করে।

নারদের কাছে সব শুনে ইন্দ্র বেশ ক্রুদ্ধ হন এবং শ্রীকৃষ্ণের ঔকত্বের জগতাকে তিরস্কার করেন। ইন্দ্র নারদকে এ পর্যন্তও জানিয়ে দেন যে তিনি কোনো অবস্থাতেই পারিজাত বৃক্ষটিকে স্বর্গ ছাড়া করবেন না।

নারদ অগত্যা কৃষ্ণের কাছে ফিরে আসে। রুক্মিণী হ'লো জানতে চাইলে নারদ বলে সে কথা না বলাই ভালো। কেন?—না—ইন্দ্র তোমার জিব টেনে ছিঁড়ে ফেলে দেবে বলেছে।

এই সময় মূলগাইন গানের সাহায্যে কৃষ্ণের জ্যোৎস্না বর্ণনা করে। এই বর্ণনা-গীতির সঙ্গত করে খোল। যুদ্ধ এই সময় ব্যবহৃত হয় না।

গান শেষে কৃষ্ণ গরুড়কে আদেশ দেন সৈন্য প্রস্তুত করার জন্তে। প্রায় সঙ্গে সঙ্গে মঞ্চে এসে উপস্থিত হয় শ্রীকৃষ্ণের সেনাদল। মূলগাইন এই সময় কৃষ্ণের সৈন্যদলের বর্ণনা দেয় সরল-গল্পে। এই বর্ণনাদানের সঙ্গে অস্ত্রাধারের বর্ণনার খুব মিল লক্ষ্য করা যায়।

কৃষ্ণের সৈন্যরা সব মুখোশ পরিহিত। অন্ধিয়ানাটে ইন্দ্র ও অমৃতাস দেবতার। অমৃতাস মুখোশ ব্যবহার করে থাকে। দক্ষিণ ভারতীয় নাট্যেও কোনো কোনো চরিত্র অমৃতাস মুখোশ ব্যবহার করে থাকে। এই সময়ে সমাজীরা গান গেয়ে সেনাদলের শৌর্য-বীর্যের পরিচয় দেয়। ‘মার্চিং স্’ তথা বৈশালীর জেলেদের গানের সঙ্গে এর সুরলয়ের সাদৃশ্য পরিলক্ষিত হয়।

এই সময় মঞ্চে নিয়ে আসা হয় একটি গাছের ডাল। এই ডালটিই নন্দন-কাননের পারিজাত বৃক্ষ। মুখোশ পরা এক সৈনিক গাছটির রক্ষনাবেক্ষণে নিযুক্ত হয়। কৃষ্ণের সৈন্যরা তাকে আক্রমণ করে। অচিরেই সে রণে ভঙ্গ দিয়ে পলায়ন করে। গিয়ে উপস্থিত হয় ইন্দ্রের কাছে, এবং তাকে সমস্ত বৃত্তান্ত অবহিত করে। ইন্দ্র তখন তাঁর সেনাদল নিয়ে পারিজাত-বৃক্ষের অধিকারস্বয় কায়েম রাখতে নন্দনকাননের উদ্দেশ্যে যাত্রা শুরু করেন। সঙ্গে চলেন শচীমাতা।

এবারে মঞ্চের একদিকে দেখা যায় সৈন্যসহ ইন্দ্র ও শচী এবং অমৃতাসকে সৈন্যসহ কৃষ্ণ এবং সত্যভামা। মূলগাইন গণ্ডে দর্শককে জানিয়ে দেয় যে এবার আপনারা দেখুন শচী সত্যভামার লড়াই।” ইন্দ্র ও কৃষ্ণের যুদ্ধের অব্যবহিত আগে শচী ও সত্যভামার এই লড়াই বিদ্যাপত-নাচের এক অতি আকর্ষণীয় অংশ। এই সময় মঞ্চে মিথিলার গ্রাম-দেশে নিত্য-সংঘটিত লড়াই যেন মূর্ত হ’য়ে ওঠে।

এরপর উপযুক্ত এক সঙ্গীত সহযোগে শুরু হয় ইন্দ্র ও উপেন্দ্রের যুদ্ধ। যুদ্ধে অংশগ্রহণকারী সৈন্যদের মুখে লাগানো থাকে মুখোশ।

ইন্দ্রের বজ্র বিফলে যায় ফলে ধ্যানস্থ হ’য়ে শঙ্করকে ডাকেন। শঙ্কর ময়গণদের নিয়ে রঙ্গস্থলীতে আসেন। রঙ্গস্থলীতে এসে মুখোশ পরিহিত গণ ‘শঙ্কর ভোলে’ এই গানের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে আকর্ষণীয় এক নৃত্য পরিবেশন করে।

শঙ্করের ডমরুধ্বনিতে থেমে যায় সে নৃত্য। তিনি এখন ইন্দ্র উপেন্দ্রকে বলেন—তোমরা ভায়ে ভায়ে কেন বিবাদ করো? ইন্দ্র বলেন কৃষ্ণ আমাকে ভাই বলে স্বীকার করে না। শঙ্কর ইন্দ্রকে বলেন—দোষ তোমারই, তুমি মাফ চেয়ে নাও। তিনি সত্যভামা এবং শচীকেও লোকান। তখন, শঙ্করের নির্দেশমত ইন্দ্র ও কৃষ্ণ একে অপরকে আলিঙ্গন করেন। মূলগাইন তখন মঙ্গলগান করে এবং বলে যারা এই ‘পারিজাত’ হরণ ওনবে তাদের জীবন সার্থক হবে। শঙ্করদেবের অন্ধিয়ানাটের শেষোক্ত পদের সঙ্গে এই মঙ্গল-গানের তুলনা করা চলে। ঐ পদেও উপস্থিত সামাজিককে উদ্দেশ্য করে কিছু বলা থাকে।

উপরে বর্ণিত নাট্য অভিনয় থেকে বোঝা যায়—

(১) ঝিরওয়া গ্রামের বিদ্যাপত-নাচ কোনো বাঁধা মঞ্চে অভিনীত না হ’য়ে অভিনীত হয় দর্শক-বেষ্টিত লীলাস্থলী বা রঙ্গস্থলীতে। দর্শকরা আসন নেয় এই রঙ্গস্থলীর দুই পাশে। আর সাজঘর থাকে রঙ্গস্থলী থেকে একটু দূরে।

(২) প্রযুক্ত গীতগুলি উৎকৃষ্ট এক সাহিত্যগুণে সমৃদ্ধ, গানে প্রযুক্ত রাগেও

বৈচিত্র্য আছে। তাছাড়া নাটকীয় মুহূর্ত ও ঘটনার গতির সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে ব্যবহৃত হয় নানাবিধ ভাষা।

(৩) গ্রাম্য শিল্পীরা অবশ্যই জানেনা নাটকখানি কার লেখা, তবে নাটকের পদগুলি যে মধ্যযুগীয় সাহিত্যধারারই ফসল—এ বিষয়ে কোনোই সন্দেহ নেই।

(৪) প্রযুক্ত গচ্ছাংশের কিছুটা পরম্পরাগতভাবে অবিকৃত অবস্থায় চলে আসছে আর কিছু অংশ একেবারেই বর্তমান কালের। অবস্থা বিশেষে মূলগাইন বধন দর্শকদের উদ্দেশ্য ক'রে কিছু বলে—তখন পরম্পরাগত গল্পের ব্যবহার হ'য়ে থাকে, যেমন কৃষ্ণের সেনা আগমনে মূলগাইন সেনাবাহিনীর শৌর্যবীর্ষ-পরাক্রমের বর্ণনা দেয় এই গল্পে। আর ঘটনা যখন নতুন দিকে মোড় নেয় তখন প্রযুক্ত হয় দৈনন্দিন জীবনে ব্যবহৃত গল্প। উদাহরণ স্বরূপ কৃষ্ণ কর্তৃক নারদকে ইন্দ্রপুরী প্রেরণের দৃশ্যের উল্লেখ করা যেতে পারে। অত্যাধিকার বলে বলতে হয় যে গল্প মূল কাহিনীর গতি দ্রুতায়িত ক'রতে সাহায্য করে।

(৫) বুদ্ধ অথবা গভীর কোনো ভাবনার উন্মেষের ক্ষেত্রে দর্শকের দৃষ্টি আকর্ষণ করার জন্তে খুব জোরে জোরে মৃদঙ্গ বাজানো হয়, যেমন নারদের কথা শুনে ইন্দ্র বধন ক্রুদ্ধ হ'য়ে ওঠেন তখন জোর মৃদঙ্গের বাজনা দর্শককে ঘটনার গুরুত্ব উপলব্ধি ক'রতে অনুপ্রাণিত করে। বিশেষ বিশেষ মুহূর্তে দর্শকের দৃষ্টি আকর্ষণ করার এই পদ্ধতিটি প্রায় সমস্ত প্রকার লোক-নাট্যেই অহুত হয়। নোটকীতে এই পদ্ধতির প্রয়োগ-বাহুল্য প্রত্যক্ষদর্শীমাত্রই অবগত আছেন। আর নাট্যকারদের প্রস্তাবনা, বন্দনা এবং শেষে মঙ্গলগানের প্রচলন সংস্কৃত নাট্যকাভিনয়েও ছিল। সে যাইহোক, সব মিলিয়ে বিদ্যাপতি-নাটকের অভিনয়ে মিথিলার কীর্তনীয়া এবং অক্ষয়নাটকের ধারা যে বিকৃতরূপে হ'লেও অহুত, এ ব্যাপারে কোনো মতানৈক্য নেই।

## (গ) বিদেশিয়া

পশ্চিম বিহারের 'বিদেশিয়া' ভোজপুরী ভাষার এক অনবদ্য লোক-নাট্য। বিদেশিয়ার স্রষ্টা ভিখারী ঠাকুর। সারণ জিলার এই নিরক্ষর মানুষটি ছিলেন ভোজপুরী সঙ্গীতের একচ্ছত্র সম্রাট। রামলীলা, মহাভারতের বিভিন্ন কাহিনী, বিদেশিয়া, সোরঠী-বৃজভান, ভোতা-ময়নার কিসসা এবং আলহা উদলের মত কাহিনী ও লোকপ্রচলিত গল্প তিনি লোকগীতিতে অভিনয়াত্মক চর্চা যখন পরিবেশন করতেন তখন তাঁর অভিনয়ের সহজ-স্বাভাবিকতা এবং সুরেলা কণ্ঠের চমৎকারিত্বে শ্রোতা-মণ্ডলী একেবারে আত্মহারা হ'য়ে পড়তেন। ফলে বিদেশিয়া প্রণেতা ভিখারী ঠাকুরের নাম বিহারের সর্বত্র—এমনকি উত্তরপ্রদেশ ও বাংলার যেখানেই ভোজপুরী ভাষার আছে সেখানেই অত্যন্ত আদরের সঙ্গেই সমাদৃত।

আমলে ভিখারী ঠাকুর প্রতিভাবান মানুষদের এক উজ্জলতম নিদর্শন।



গ্রাম্য এবং নিরক্ষর এই মাতৃঘটি ভোজপুরী এলাকার লয়-তালে অল্পপ্রাণিত সত্যিকারের এক চারণকবি। তাঁর রচিত বিদেশিয়া প্রচলিত লোকগীতির আধারে বিধৃত এমনি একটি কাহিনী—যা পশ্চিম তথা সমগ্র বিহারের সাধারণ মাতৃষের দাম্পত্য জীবন, তার রুঢ় বাস্তবতার প্রতিবিম্ব এবং কালিদাসের মেঘদূত থেকে আধুনিক যুগ আদি বিরহিনী নায়িকার, তার নায়কের উদ্দেশ্যে প্রেরিত

হৃৎপবনস্বর এক অপূর্ব সম্মিলন। বিদেশিয়ার প্রসিদ্ধি ও জনপ্রিয়তার অনেকগুলি কারণ আছে, যার মধ্যে আঞ্চলিক ভাষা এবং কুমার, সোহর, পূৰ্বী-খেমটা, ভ্রাতারী, কবিত্ত প্রভৃতি লোকগীতি ও লোকসাহিত্যে প্রচলিত ছন্দের প্রয়োগ, শৃঙ্খার রসের প্রাধান্য এবং অভিনেয়তা অগ্রতম। তবে এই প্রসিদ্ধির সবচেয়ে বড় কারণ এর কাহিনী। সমকালীন পশ্চিমবিহারের প্রায় প্রত্যেকটি বাড়ির নিজস্ব সমস্তা নিয়ে রচিত এর কাহিনী। ফলে কাহিনীর চরিত্রগুলির সঙ্গে বিহারের সাধারণ মানুষ খুবই একাত্ম হ'য়ে ওঠে। পুরাকথা রাজারাজ্জার জীবনী বা পুরাণের প্রেমকাহিনীর প্রচলিত পথ অনুসরণ না ক'রে গীতাভিনয়ের জগ্গে তার চারণাশের ঘটমান বাস্তবকে বেছে নিয়ে নিঃসন্দেহে ভিখারী ঠাকুর যুগপৎ অদম্য সাহস এবং যুগান্তকারী প্রতিভার পরিচয় দিয়েছিলেন। ভোজপুরী এলাকার হাজার হাজার সাধারণ মাতৃষ জীবিকার উদ্দেশ্যে নিজেদের বিবাহিত জীৱের বাড়িতে রেখে বিদেশে যেত। বলাই বাহুল্য যে, কোলকাতা, বোম্বাই বা দিল্লী এদের কাছে বিদেশ। বিদেশে গিয়ে প্রায় ক্ষেত্রেই তারা বেজাদারের খপ্পরে প'ড়ে ভুলে যায় আপন স্বামীকে। অসহায় পত্নী তখন প্রিয় বিরহে ছটকট করতে থাকে। সময়-স্বযোগ মত লোক-মারফৎ খবরও দেয়। বছরের পর বছর কেটে যায় কিন্তু এ বিচ্ছেদ দূর হয় না। দূর হয় না প্রিয়-বিচ্ছেদ-জনিত বিরহ-ব্যথা। কেননা তার স্বামী দীর্ঘদিন বাদে বাড়ি ফিরলেও থাকতে পারেনা বেশি দিন। পেটের তাগাদায় তাকে আবার বেরিয়ে পড়তে হয়। বিরহিনীর প্রিয়-মিলনের স্বপ্ন অবিকাংশ ক্ষেত্রেই হয় তাই ক্ষণিকের। ভিখারী ঠাকুর প্রণীত বিদেশিয়ার অবলম্বিত সমস্তা এটাই।

বিদেশিয়ার কাহিনীটি নিম্নরূপ—

এক যুবক দ্বিরাগমনের পর তার নববিবাহিত যুবতী স্বামীকে ঘরে আনে এবং অল্পদিন বাদেই বিদেশ যাওয়ার তোড়জোড় করতে থাকে। নববধূ তখন তার যৌবন ও ভালবাসার দোহাই পেড়ে তাকে বিদেশ যেতে বারণ করে। কিন্তু যুবকটি নতুন ডিজাইনের বাংলা কাপড় কিনে আনার লোভ দেখিয়ে চলে যায় রেঙ্গুন। রেঙ্গুনে গিয়ে সে এক বেজাদার খপ্পরে প'ড়ে ভুলে যায় তার পত্নীকে। পত্নী এদিকে পতি-বিরহে কাতরা। এমনি সময়ে অগ্র এক বিদেশী রেঙ্গুনে যাওয়ার পথে বিরহিনীর গ্রামে আসে। ঘটনাক্রমে তার সঙ্গে বিরহিনীর পরিচয় ঘটে যায়। বিরহিনী তাকে তার হৃৎখের কথা বলে অহরোধ করে

তার স্বামীকে জানাতে। বিদেশী যাতে তার স্বামীকে চিনতে পারে তার জ্ঞাত বিরহিনী এই বিদেশীর কাছে তার স্বামীর রূপ বর্ণনা করে নিশ্চয় ভাবে। বিদেশী দূত তখন রেঙ্গুনে যায়। খুঁজে বের করে সেই যুবককে এবং তাকে তার পত্নীর শোচনীয় অবস্থার কথা জানায়। স্বীয় পত্নীর শোচনীয় অবস্থার কথা শুনে যুবকটি আর থাকতে পারে না। সে তখন তার পেমিকাকে মিথ্যে বাহানা দিয়ে ঘরে ফেরে। দীর্ঘ বিরহের পর মিলিত হয় পতি-পত্নী। পতি-পত্নীর এই মিলন ভিখারী ঠাকুরের মুখে চিরকালীন মিলনকাব্যের উৎকৃষ্ট নজির হ'য়ে ওঠে—

প্রেম মগন মন বহুত হোত হায় দেগি কে চরণ তুহ্মারে।

শোক ধার মে' বহল জাত রহলী, স্বী'চি কে কইল কিনারে ॥

বহুত দিনন পর দর্শন দিহল হে প্রতিপ্রাণ অধারে।

কহে ভিখারী জয় গঙ্গাজী বহুরল সেহুয়া হমারে ॥

বিদেশিয়া ভিখারী ঠাকুর-স্বষ্ট এক গীতিনাট্য। একে ভোজপুরী ভাষার প্রথম গীতি নাট্যও বলা যেতে পারে। বিদেশিয়ার পর অগ্ন অনেক গীতি-নাট্য লিখেছেন। স্বয়ং ভিখারী ঠাকুরও আরো কয়েকখানি পালা লিখেছেন। কিন্তু কোনো নাটকই আর বিদেশিয়ার অনুরূপ জনপ্রিয়তা লাভ করতে পারেনি।

বিদেশিয়ার কয়েকটি জায়গায় চিত্রখমী বর্ণনা এবং বিয়োগিনী নাট্যকার গভীর মনোস্থিতির যে অভিব্যক্তি প্রকাশ পেয়েছে ভিখারী ঠাকুরের রচনায় তা বিস্ময় উদ্বেককারী কাব্য প্রতিভার এক উৎকৃষ্ট নজির। সমগ্র ভোজপুরী সাহিত্যে সেসবের আর কোনো ছুড়ি নেই।

এরকম কয়েকটি অংশ এখানে উদ্ধৃত করা হোলো। বিদেশিয়া (যুবক)-কে চেনার জন্তে বিদেশিয়ার বিয়োগিনী পত্নী রেঙ্গুন-যাত্রীর কাছে তার স্বামীর রূপ বর্ণনা ক'রে বলে—

হমরা বলমুজী কে বড়ী-বড়ী আঁখিয়া সে।

চোখে চোখে বাড়ে নয়না কোরু রে বয়োহিয়া ॥

ওঁঠওঁয়া ত বাড়ে জইসে কতরল পনওঁয়া সে।

নকিয়া স্মগনওয়া কে ঠোর রে বটোহিয়া ॥

দঁতওয়া ত শোভে জইসে বিজুরিয়া সে।

মোছিয়ন ওঁওয়া গুজারে রে বটোহিয়া ॥

মথওয়া মে' শোভে রামা টেটী কালী টোপিয়া স।

রোরী বুঁদা শোভেলা লিলার রে বটোহিয়া ॥

লোক-জীবন থেকে আঙ্কিত উপমা, উৎপ্রেক্ষা এবং প্রতিবিশ্বের মাধ্যমে নাট্যিকা যে কেবল তার স্বামীর রূপ বর্ণনা করে তাই নয়, সে রেঙ্গুন-যাত্রীকে একথাও জানিয়ে দেয় যে তার স্বামী অতীব সুন্দর। ভিখারী ঠাকুরের এই

রূপবর্ণনা হিন্দী সাহিত্যের যেকোনো মনোরম রূপবর্ণনার সঙ্গে একাসনে বসবার উপযুক্ত। অহরূপ আরেকটি রূপবর্ণনার নিদর্শন বিদেশিয়াতে লক্ষ্য করা যায়, যেখানে বটোহী বিদেশিয়ার কাছে তার বিয়োগ-ব্যথাতুর বিরহিনী-স্বীর মানসিক ও শারীরিক অবস্থার বর্ণনা দেয়।

বটোহী বিদেশিয়াকে জানায়—

তোর ধনী বাড়ী রামা, অ'গওয়া কে পতরী সে।

লচকেলি ছতিয়া কে ভার রে বিদেশিয়া ॥

কেসিয়া ত বাড়ো জইসে কালী রে নগিনি'য়া সে।

সেহুরা সে ভরল বা লিলার রে বিদেশিয়া।

অ'খিয়া ত হউয়ে জইসে অমওয়া কী ফকিয়া সে ॥

গলওয়া মোহেলা গুলেনার রে বিদেশিয়া।

গ্রামীণ নায়িকার উদ্ধত যৌবন এবং অপরূপ রূপ-লাভের বর্ণনা করা হয়েছে গ্রামীণ সব উপমানের সাহায্যে। দীঘল, কৃশকায়া রমণীর কালো কেশ যেন কালসাপের মতই। তার চোখ যেন কাটা আমের এক ফালির মতই রসে টলমল। আর তার গাল যেন ডালিম ফুলের মত লাল। প্রাণবন্ত বিদেশে যাওয়ায় এমনি এক রূপবতী নায়িকার যে কাতর অবস্থা ভিখারী ঠাকুরের ভাষায় তা নিম্নরূপ—

তোর ধনী ভইলী রামা বন কী কোইলিয়া সে।

কুহকত ফিরে চাকু ওর রে বিদেশিয়া ॥

প্রাণপ্রিয় পতির বিরহে নায়িকা বনের কোকিলের মত আর্তনাদ করে বেড়ায়। সে তখন তার মনের বাস্তবিক অবস্থার সত্যকার বর্ণনা দেয় বটোহীর কাছে।

চটনী জওনিয়' বৈরিন ভইলী হমরী সে।

কে মোরা হরিই কলেশ রে বিদেশিয়া ॥

দিনওয়' বিতেলা সৈয়' বটিয়া জোহত তোরা।

রাতিয়া বিতেলী আগি আগি রে বিদেশিয়া ॥

আধী রাতি গইলে, পহর রাতি গইলে সে।

ধধকে করেজওয়া মে' আগি রে বিদেশিয়া ॥

প্রিয়তমের প্রতীক্ষায় তার কাটে দিন, কাটে নিদ্রাহীন সব রাত। প্রতিরাতেই একবার করে তার মস্তদয় বুকখানি যেন (বিরহের) আগুনে জলে পুড়ে ছাই হয়ে যায়। পরে তাই সে খুবই পরোক্ষভাবে প্রতীক্ষাত্মক ঢঙে তার এই বিরহানলের বর্ণনা দিয়ে ক্ষণস্থায়ী যৌবনের এক অল্পম রূপ প্রতীকিত রচনা করে।

অমণ্ডলী মোজরি গইলে, লগলে টিকোখা সে ।

দিন পর দিন শিয়রালা রে বিদেশিয়া ॥

এক দিন বহি জইহে জুলুসী বয়রিয়া সে ।

ডার পাত জইহে ভহরাঈ রে বিদেশিয়া ॥

একদিন মূর্তিমান উৎপাত-স্বরূপ বার্ষিক্য-ঝড় এসে রূপ লাভণ্যে ভরা এই যৌবন বৃক্ষের ডালপালা সব ভেঙে দেবে । সে ঝড় বার্ষিক্যের না হয়ে উন্নত বাসনারও হ'তে পারে, যা ছিন্ন ক'রবে নৈতিকতার বেড়া জাল । তখন আর কি থাকবে আমার ! ফলে নিদারুণ যহ্ননায় নায়িকার মনে শঙ্কা জাগে বাসনার কাছে পরাভবের । আর সে নিদারুণ পরাভব-আশঙ্কা সব বিরহিনী নারীর হ'য়ে তার মুখে ভাষা পায়—

তোহরে কারণ সইয়' ভূত্বিত রসইবো রে ।

ধরবো জোগিনিয়' কে ভেস রে বিদেশিয়া ॥

নায়িকার এই আশঙ্কায় ভীত বটোহী ক্ষত রেঙ্গুন গিয়ে বিদেশিয়াকে বলে

অইসন তিরিয়বা হুদি বিসখলে সে ।

তোহরা কে হবে দিক্কার রে বিদেশিয়া ॥

ভিকারী ঠাকুরের বিদেশিয়ার এমন অনেক অংশ কেবলমাত্র গ্রামীণ রসিক-দেরই নয়, সাহিত্যের মর্মজ্ঞ পণ্ডিতকেও বিস্ময়-বিমুগ্ধ ক'রে দেয় । আসলে উপযুক্ত সংলাপ, বর্ণনাস্বক দৃশ্যবিধান এবং অভিনয়ের সমগ্র পৃষ্ঠপোষকতা বিদেশিয়াকে অতি অল্প সময়ের মধ্যেই বিহার তথা বাংলা ও উত্তর-প্রদেশের বিস্তীর্ণ এলাকার অল্পতম এক লোকনাট্য-অঙ্গিকের মর্যাদায় প্রতিষ্ঠিত ক'রেছে । ফলে এই বিস্তীর্ণ এলাকার নাট্যরসিকের মুখে আকছারই শোনা যেতে থাকে—

গওয়ানা করাই সইয়' ঘর বৈঠওয়ালে সে ।

অপনে গেইলে পরদেস রে বিদেশিয়া ॥

ভিকারী ঠাকুরের নাম এবং বিদেশিয়া অচিরেই এমন এক বাহুকরী প্রভাব বিস্তার করতে সক্ষম হয় যে নিজের দল নিয়ে ভিকারী ঠাকুর যেখানেই গেছেন সেখানেই হাজার হাজার মানুষ সমবেত হ'য়ে তাঁর পরিবেশিত পালা দেখে আনন্দিত হ'য়ে তাঁকে এবং তাঁর দলকে উৎসাহ জুগিয়েছে ।

বিদেশিয়ার জন্তে নির্দিষ্ট কোনো মঞ্চ-বিধান বা মঞ্চরীতি নেই । সাধারণতঃ খোলা জায়গায় কয়েকখানি চৌকি অথবা তক্তা জোড়া দিয়ে অথবা ইট সাজিয়ে বিদেশিয়া অভিনীত হ'য়ে থাকে । কোথাও কোথাও উপরে একটি সামিয়ানাও টাঙানো হয় । তবে মুক্তাকানী অভিনয়-ক্ষেত্রেই যেন বিদেশিয়ার পক্ষে অধিক উপযোগী ।

সাজ-পোষাক এবং মেক-আপে আকর্ষনিকতার প্রভাব খুবই স্পষ্ট । বস্ত্র এবং

অলঙ্কার খুবই সাধারণ এবং চরিত্রের বৈশিষ্ট্যানুসারী। পুরুষ চরিত্র সাধারণ ভোজপুরী ক্ষেত্রের গ্রাম্য সাধারণ মানুষের মত ধৃতি এবং কামোজ ব্যবহার করে। স্ত্রী চরিত্র সাধারণভাবে শাড়ী ব্লাউজ এবং বারান্দনার বসনময়ক 'ও' চটকদার ঘাঘরা এবং ব্লাউজ পরে। দেহুন-যাত্রী বিদেশী, যে বটোহী নামে পরিচিত সে পরে শহুরে পোশাক। আর বিদেশিয়া কেবলমাত্র পায়ে জুতো পরে। অগ্র কোনো চরিত্র জুতো পায়ে দেয় না। দৈনন্দিন পোশাকই সাধারণত ব্যবহার করা হয়, কেননা তা কাহিনীকে গ্রামীণ মানুষের কাছে অনেক বেশি বাস্তবিক এবং বিশ্বাসযোগ্য করে তুলতে সাহায্য করে।

ভিখারী ঠাকুর নিজে গায়ক-নায়ক এবং স্রষ্টাধারের ভূমিকায় অবতীর্ণ হ'তেন। ফলে আজও নায়কই বিদেশিয়ার মূল গায়ক এবং স্রষ্টাধার। তবে অগাণ্ড লোকনাট্যের মত বিদেশিয়াতে স্বতন্ত্র কোনো বিদূষক নেই।

ঢোলক, সারেঙ্গী এবং হারমোনিয়াম বিদেশিয়ার অগ্রতম প্রধান বাস্তবায়ন। অগাণ্ড বাস্তবায়নের মধ্যে থাকে ডুগি-তবলা, ঝাল, বাঁশি এবং গোপীঘর। বিদেশিয়ার পরিভাষায় বাস্তবায়নীদের বলা হয় সমাজী। যতক্ষণ নাটক চলে সমাজীরা মঞ্চেই উপস্থিত থাকে। সমাজীরা বাস্তবায়ন সঙ্গত করা ছাড়াও অভিনেতার মুখোচ্চারিত কিছু কিছু বোল নিজেরাই অভিনয় ক'রে দেখায়। বাস্তবায়নীদের এই অভিনয়াত্মক ভূমিকা লীলা নাটক থেকেই বিদেশিয়াতে এসেছে। বিদেশিয়াতে স্ত্রী চরিত্রের ভূমিকায় পুরুষরাই অবতীর্ণ হয়। বিদেশিয়ার চরিত্রগুলি দৈনন্দিন সমাজ-জীবনেরই চরিত্র, ফলে এর অভিনয় খুবই স্বাভাবিক। হাঙ্গরস যেটুকু আছে—তাও কোথাও স্থল রঙ্গ তামাশায় পরিণত হয় না।

সবশেষে বিদেশিয়া সম্পর্কে আরেকটি কথা না বললেই নয়, আর তা হ'লো। এই যে, সমসাময়িক এক সামাজিক সমস্তার আড়ালে বিদেশিয়ার কাহিনীতে ভারতীয় অধ্যাত্মবাদ প্রভাব পেয়েছে। কেননা বিদেশিয়া রচনার আগে ভিখারী ঠাকুরের মন আন্তর-সম্পর্ক অহুসন্ধানে ব্যাপৃত ছিল। এ প্রসঙ্গ প্রচলিত কাহিনীটি হ'লো—( বিদেশিয়া রচনার আগে ) ভিখারী ঠাকুর একবার হুদাদাসের “ভ্রমরগীতি” পড়ছিলেন। তখন ভ্রমরগীতির “মোর মাধো কাহে বিলসী বিদেশ মো' রহে” তথা “কহ কোন্‌ পরদেশ কী বাত”—এই পঙ্ক্তি দুটি তাঁকে ভীষণভাবে আলোড়িত করে। পরবর্তীকালে বিদেশিয়া রচনায় এই পঙ্ক্তি দুটি প্রেরক শক্তি হিসেবেই কাজ করেছে। ভ্রমরগীতিতে প্রবাসে থাকার দরুণ রক্ষকে পরদেশী বলা হ'য়েছে। কেননা গোপীন্দ্রদের কাছে দ্বারকা পরদেশ বিশেষ। ভিখারী ঠাকুরের গ্রামবাসীও কোনো বড় শহরকে পরদেশ বলতো। কোলকাতা, বোম্বাই প্রভৃতি শহর তাই তাদের কাছে ছিল বিদেশ। ফলে ভিখারী ঠাকুর যখন বিদেশিয়া লিখলেন তখন তাঁর কাহিনীতে তিনি ভ্রমরগীতির অন্তর্নিহিত গূঢ়ার্থ আরোপ করার চেষ্টা ক'রলেন। আর সে চেষ্টাকে সফল

ক'রতে তিনি চারটি বাস্তবকল্প চরিত্রের সাহায্য নিলেন। চরিত্র চারটি হ'লো— (১) বিদেশিয়া (কৃষ্ণ) (২) প্যারী স্কন্দরী (রাধা) (৩) বটোহী (উষা) এবং বেশ্যা (কুবরী)। অত্যাধিকার বললে বলা যায়, বিদেশী হ'লেন ব্রহ্ম, প্যারী স্কন্দরী জীব, বটোহী ধর্ম এবং বেশ্যা হ'লো মায়া। এবারে বিদেশিয়ার মাতৃশ্রের শরীরেই ব্রহ্ম অর্থাৎ পরমাত্মা অবস্থান করেন। প্যারী ও বিদেশিয়া তাই বিবাহিত দম্পতি। কিন্তু পরমাত্মার সঙ্গে জীবাত্মার মিলন সম্ভব নয়— কেননা তাদের মধ্যে মায়ার জাল (এখানে বেশ্যা) বিস্তৃত। তবে ধর্মের সাহায্যে এই মায়াজাল ছিন্ন করা সম্ভব হয়, সম্ভব হয় জীবাত্মা ও পরমাত্মার মিলন। এখানেও বটোহীর চেষ্টায় বিদেশিয়া বেশ্যার খপ্পর থেকে বেরিয়ে এসে প্যারীর সঙ্গে মিলিত হয়।

স্পষ্টই বোঝা যায় বিদেশিয়া কেবলমাত্র সমকালীন এক সমাজ-সমস্টারই প্রতিবিম্ব নয়, তা আমাদের সনাতন জীবন দর্শনেরও দর্পণ বিশেষ। তাই ভিহারী ঠাকুরের বিদেশিয়া ভোজপুরী ভাষীদের মত সমগ্র ভারতবাসীরই আশা-আকাঙ্ক্ষা এবং আত্ম-অন্বেষণের তৃপ্তি যোগায়।

বিদেশিয়া তাই আজ আর কেবলমাত্র একটি নাটক নয়, সমগ্র এক নাট্য-আঙ্গিক। ফলে ভোজপুরী ভাষার অত্যাশ্র অনেক নাটকের মজা ভিহারী ঠাকুরের অত্যাশ্র নাটকগুলিও আজ বিদেশিয়া নামে পরিচিত।

### নেপালের রমখেলিয়া ॥

নেপালের তরাই অঞ্চলে রাজবংশী, থাকু, আহিরী প্রভৃতি জাতির বাস। এদের মধ্যে প্রচলিত এবং জনপ্রিয়তম লোকনাট্য হ'লো রমখেলিয়া। রমখেলিয়া শ্রীরামচন্দ্রের জীবন সম্বলিত। তাই রামলীলার মত কয়েক রাত ধরে একটানা চলে এর অভিনয়। তবে রামলীলায় পরিবেশিত কাহিনীর আধার হ'লো বায়ীকি ও তুলশীদাসের রামায়ণ এবং রামচরিতমানস। আর রমখেলিয়ার অবলম্বন হ'লো কুন্তিবাসী রামায়ণ। বেশ কয়েকশো বছর আগে বাংলা ও অসম থেকে এসে রাজবংশী, গণগাই তজপুরিয়া প্রভৃতি জাতির লোক এখানে বসবাস শুরু করে। এদের বোলচালের ভাষা কিন্তু নেপালী বা মৈথিলী নয়, পরিবর্তিত এক বাংলা। রমখেলিয়ারও ভাষা রাজবংশী এবং তজপুরিয়া, ফলে বাংলারই নিকট আত্মীয়। তবে ঝাপা-মোরঙ্গ-এর থাকু এবং আহিরদের মধ্যে প্রচলিত যে রমখেলিয়া তার ভাষা আবার মৈথিলী। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে বাংলা ও মৈথিলী সমগোত্রীয়। সে যাইহোক, থাকু এবং আহিররা রমখেলিয়ার আমদানি করেছে রাজবংশীদের কাছ থেকে। ফলস্বরূপে মৈথিলী রমখেলিয়ারও রাজবংশীর প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। ভাষাগত ভিন্নতা ব্যতিরেকে রাজবংশী ও মৈথিলী রমখেলিয়ার মধ্যে অল্প কোনো বৈসাদৃশ্য নেই। এ দুয়ের বিষয়বস্তু, প্রয়োগ পদ্ধতি এবং অভিনয়ের

সমস্ত উপকরণই এক। অতএব রমখেলিয়া যে কুস্তিবাসের রামায়ণ অবলম্বন করেই প্রচার প্রসার লাভ করেছে—এ ব্যাপারে কোনো মতপার্থক্য থাকতে পারে না এবং নেইও।

রামের বনবাস থেকে রাবণ-বধ অবধি রামায়ণের সমস্ত কাহিনীই রমখেলিয়ার পরিবেশিত হয়। রমখেলিয়ার একটি অস্থানে রামায়ণের এক একটি কাহিনী পরিবেশিত হয়। অভিনীত এই অংশটিকে বলা হয় পালা, যেমন—রামের বনবাস, সীতাহরণ, সেতুবন্ধন, রাবণ বধ প্রভৃতি। রামকাহিনীই ক্রমান্বয়ে পরিবেশিত হয় বলে এই লোকনাট্যের নাম হয়েছে রমখেলিয়া।

আকাশের নীচে বিস্তৃত এক উন্মুক্ত ক্ষেত্রে চতুর্দিক খোলা এক রঙ্গক্ষেত্রে অভিনীত হয় রমখেলিয়া। রমখেলিয়া পরিবেশনের জগৎ বেশ বড় একটি রঙ্গভূমির প্রয়োজন হয়। কেননা রাবণ পরে ৪ ফুট বিস্তৃত একটি কাঠের মুখোশ। তাছাড়া বিরাটকায় এক রথে চড়ে সে মঞ্চে আসে এবং সীতাকে অপহরণ করে ছকার ছাড়তে ছাড়তে সেই রথেই আবার লঙ্কায় ফিরে যায়। আর সীতা তখন—“আমার হরিয়া জাছে পাপিষ্ঠ বারণ” বলে বিলাপ করতে থাকে। রমখেলিয়ার অতরূপ সব আকর্ষণীয় দৃশ্যের চড়াছড়ি। সে বাইহোক, রমখেলিয়ার রাম, লক্ষ্মণ এবং সীতা ব্যতিরেকে সমস্ত চরিত্রই মুখোশ পরে। কাঠমাণ্ডুর, দেবীনাচ, মহাকালী নাচ এবং ছাপুনাচ বা নাটের মত রমখেলিয়ার মুখোশেরও প্রাচীনত্ব এবং সমৃদ্ধশালী ঐতিহ্য বেশ স্পষ্ট। কেননা প্রাচীনকালে বিভিন্ন দেবদেবী তথা অদৃশ্য শক্তির সঙ্গে সম্পর্ক স্থাপনের ঐকান্তিক কামনায়ই মাত্র মুখোশ পরত।

রমখেলিয়ার অভিনয় আরম্ভের পূর্বে দশদিকের দেবতা কিংবা দিকপালদের বন্দনা করা হয়। তারপর মূল গায়ন সংক্ষেপে পালার পরিচয় দিয়ে শম্ভু বাজায়। প্রবেশ করে অভিনেতার। আরম্ভ হয় অভিনয়। মূল গায়নই হ'লো রমখেলিয়ার সূত্রধার। আমরা জানি যে সূত্রধারই ভারতীয় লোকনাট্যের প্রাণস্বরূপ। নাটকের শুরু থেকে শেষ পর্যন্ত কাহিনীর রাশ টেনে ধরে সূত্রধার কখনো কখনো অগ্রাণু চরিত্রের ভূমিকায়ও অবতীর্ণ হ'য়ে থাকে। রমখেলিয়ার মূলগায়নও সারাক্ষণ মঞ্চে উপস্থিত থেকে অভিনেতা ও অভিনেত্রী কাহিনী নিয়ন্ত্রিত করে। করুণ দৃশ্যের শেষে, তা সে নাটকের মধ্যে বা একেবারে শেষে যেখানেই হোক না কেন, আরতি করা রমখেলিয়ার এক অনিবার্হ বিধি।

অভিনেতার। রঙ্গস্থল থেকে দূরবর্তী বাসঘরে তাদের সাজ-সজ্জা করে। এই বাসঘরই হ'লো রমখেলিয়ার সাজঘর বা গ্রীনরুম। সাজ-সজ্জা হ'য়ে গেলে মূল গায়নের নির্দেশে অভিনেতার। নিজ নিজ কণ্ঠে গীতিধর্মী সংলাপ পরিবেশন করে। সংলাপে গীতেরই প্রাধান্য। এই কারণে রমখেলিয়াকে গীতিনাট্যও

বলা যেতে পারে। যাইহোক, রমখেলিয়ার সংলাপ যেমন সরল, তেমনি আকর্ষণীয়ও বটে।

লোকনাট্যের বৈশিষ্ট্যের দিক থেকে বিচার করলে দেখা যায় যে, থাকৃদের থেকে রাজবংশীদের রমখেলিয়া অনেক বেশি সমৃদ্ধ। পুরাণ-মহাকাব্য যেমন এদের কাব্যের মুখ্য অবলম্বন তেমনি আবার সামাজিক ঘটনাবলী আশ্রয় ক'য়েও রমখেলিয়া পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। এগুলির মধ্যে উল্লেখযোগ্য হ'লো কঞ্চনমারী, উজ্জয়লমারী এবং মূলমারী। যাইহোক, রাজবংশীতে এগুলিকে সাধারণভাবে ভুলকি নাচ বলা হ'য়ে থাকে। এইসব ভুলকি নাচে সামাজিক দুরাচারকে নানাভাবে ব্যঙ্গ করা হ'য়ে থাকে। অবশ্য ভুলকি নাচের প্রচলন ধীরে ধীরে কমে আসছে। কাহিনী হিসেবে কালীবিলাস বা তিলোত্তমা এখনো বেশ জনপ্রিয়। এসব থেকে বোঝা যায় যে রাজবংশীদের মধ্যে ধর্মীয় ও সামাজিক লোকনাট্যের খুবই সমৃদ্ধ এবং ঐতিহ্যশালী এক ধারা দীর্ঘদিন ধরেই প্রচলিত রয়েছে। যাই হোক রমখেলিয়ায় নাচ, গান এবং অভিনয়ের ভূমিকা এবং গুরুত্ব প্রায় সমান। বিশাল উন্মুক্ত মঞ্চ বড় বড় মঞ্চ ও হস্ত উপকরণ, জমকালো জমকালো সব পোশাক এবং অঙ্গসজ্জার সাহায্যে রাজবংশীরা সেই মধ্য যুগ থেকেই নেপালের সাধারণ মাত্রের মনোরঞ্জন ক'রে আসছে।



## তামিলনাড়ু ও অন্ধ্রের লোকনাট্য



### তামিলনাড়ুর লোকনাট্য □ তেরুকুত্তু

ভারতবর্ষের প্রায় প্রত্যেক প্রদেশেই সমাজের উচ্চস্তরের মানুষ লোকনাট্যকে স্বনজরে দেখেন না। তামিলনাড়ুও এর ব্যতিক্রম নয়। শাস্ত্রীয় নৃত্য এবং শাস্ত্রীয় সঙ্গীত যেমন এখানে সমাদৃত, তেমনি অবহেলিত এখানকার লোকনাট্য। শাস্ত্রীয় নৃত্য ও সঙ্গীতকে মাথায় রেখে এঁরা লোকনাট্যকে পায়ে ঠেলেছেন। ফলে তেরুকুত্তুর মত দীর্ঘ ঐতিহ্যসম্পন্ন ও শক্তিশালী এক লোকনাট্য আজ বিলুপ্তির পথে। তবুও সাধারণ মানুষের পৃষ্ঠপোষণায় মাদ্রাজের বস্তী এলাকায় এখনো প্রায় ৫০টির মত তেরুকুত্তুর দল টিকে আছে এবং শহরের বস্তী এলাকায় এবং গ্রামদেশে এরা বেশ নিয়মিত ভাবেই তেরুকুত্তুর অভিনয় করে বেড়ায়। তেরুকুত্তুর অভিনেতাকে বলা হয় কুত্তাডী। এদের বেশির ভাগই থাকে তিরুপ্পাষ্ণুর গ্রামে এবং খাস জমিতেই এদের বসবাস। অর্থাৎ এদের আর্থিক অবস্থা একেবারেই ভালো নয়। বাইহোক, স্থধী নাগরিকেরা কিন্তু এদের কোনো খবরই রাখে না। অথচ তেরুকুত্তুর ঐতিহ্য দীর্ঘদিনের এবং এর ইতিহাসও কয়েক শতাব্দীর।

বাইহোক, তেরুকুত্তু শব্দটি ভাঙলে আমরা পাই তেরু এবং কুত্তু।

তেরু হ'লো পথ আর কুন্তু হ'লো নাটক'। অর্থাৎ তেরুকুন্তু বলতে বোঝায় পথনাটিকা। চৌরাস্তার মোড়ে রাস্তার সমতলেই ১৫ ফুট বাহু বিশিষ্ট এক বর্গাকার ক্ষেত্রে এর অভিনয় হয়। দর্শক বসে অভিনয় ক্ষেত্রের তিনদিক ঘিরে। আর চতুর্থ দিকে রাখা হয় অপেক্ষাকৃত উঁচু কাঠের একটি পাটাতন বা বেঞ্চ। এটি রাখা হয় পিনপট্টুর জগ্গ। পিনপট্টু হ'লো নেপথ্য সঙ্গীত। স্বভাবতঃই সংস্কৃত বিকৃষ্ট মঞ্চের কৃতপ-সংস্থানের কথা মনে পড়ে যায়। সেখানেও কৃতপের অবস্থান রঙ্গশীর্ষ এবং নেপথ্যগৃহের মাঝে অর্থাৎ অভিনয় ক্ষেত্রের পেছন দিকে। বাইহোক, চারটি খুঁটির সাহায্যে ১৫ ফুট  $\times$  ১৭ ফুট একটি সামিয়ানা টাঙিয়ে তেরুকুন্তুর এই অভিনয় ক্ষেত্রটি নির্দিষ্ট করা হয়। মঞ্চের যেদিকে পিনপট্টু থাকে সেই দিকেই পিনপট্টুর পশ্চাতে খুবই সাধারণ ভাবে একটি সাজঘর ক'রে নেয়া হয়। বাঁতির স্বল্লোলকে অভিনেতারী নিজেবাই নিজেদের অঙ্গরাগ অঙ্গসজ্জা ক'রে নেয়। উপরে অভিনয় ক্ষেত্রের যে পরিমাপ উল্লেখ করা হ'য়েছে, তা কিন্তু অপরিবর্তিত নয়। কেননা কোথাও কোথাও ২০  $\times$  ৩০ বর্গফুট আয়তনের আয়তাকার রঙ্গক্ষেত্রও দেখা যায়। তাছাড়া আগেই বলা হ'য়েছে যে মঞ্চের তিনদিক ঘিরেই বসে দর্শক এবং সাধারণভাবে দর্শকের কোনো জ্ঞেয়-বিভাগ নেই। তবে কোথাও কোথাও গ্রামের সম্মানীয় ব্যক্তিদের বসার জগ্গে পিনপট্টুর বিপরীত দিকে রঙ্গক্ষেত্রের গা ঘেসে ৫০  $\times$  ৫০ বর্গফুট অঞ্চলে ধবধবে সাদা কাপড় বিছিয়ে দেয়া হয়। বলাই বাহুল্য যে প্রথাত্তনাবে গ্রামের ধোপারাই সাধারণতঃ সামিয়ানা, অভিনয়ে প্রযুক্ত পর্দা এবং সম্মানীয়দের বসার জগ্গ বিছিয়ে দেয়া এই কাপড়ের জোগান দিয়ে থাকে।

গায়ক এবং কুরুকুন্তল (নাগেশ্বরমের অঙ্গরূপ এক বায়বর), থুতি (ব্যাগপাইপ) মদলম্ (ড্রাম), তালম্ (করতাল) প্রভৃতি যন্ত্রের বাদকদের নিয়েই পিনপট্টু। তেরুকুন্তুর প্রধান গায়ককে বলা হয় ভাগবতার। বাইহোক, বর্তমানে সুর ধ'রে রাখবার জগ্গ হারমোনিয়ামের ব্যবহার খুবই জনপ্রিয় হয়ে উঠেছে। আগে অবশ্য এই উদ্দেশ্যে ব্যবহৃত হ'ত একঘরণের ব্যাগপাইপ (বা থুতি)। তেরুকুন্তুর গায়কদের গলা সবসময়ের জগ্গেই সপ্তমে বাঁধা থাকে। আগেকার দিনে গায়কদের এই ভীকুগলার সঙ্গে সঙ্গতি রেখেই করতাল নির্বাচিত হ'ত। করতাল তখন একই সঙ্গে গানের সুর ও লয়ের সঙ্গত করত।

বর্তমানে তেরুকুন্তুর অভিনয় শুরু হয় গণেশ-আরতি দিয়ে। তীকুহরে সমবেত গায়ক মণ্ডলী গণেশের আবাহন সঙ্গীত আরম্ভ করলে শেটমোটা এক অভিনেতা হাতীরা শুঁড়ওয়ালা মুখোশ প'রে মঞ্চে আসেন। ইনিই তেরুকুন্তুর গণেশ। মঞ্চে এসে গণেশ বাবাজী গায়কদের গানের তালে তালে নাচতে থাকেন। নাচ শেষ হ'লে মঞ্চের পেছন দিকে রাখা বেঞ্চে ব'সে পড়েন। তখন পুরোহিত তাঁর আরতি করেন। গায়ক মণ্ডলী এই সময় একে একে

শিব, মীনাক্ষী, দক্ষিণীমূর্তি ও সরস্বতীর বন্দনা গায়। আর সব শেষে গাওয়া হয় ত্রিমূর্তির, অর্থাৎ—ব্রহ্মা, বিষ্ণু ও মহেশ্বরের বন্দনা। খুবই সংক্ষিপ্ত এই পূর্বরঙ্গ-বিধির পর ত'জন লোক একটি পর্দা নিয়ে দাঁড়িয়ে পড়ে। দক্ষিণ ভারতের প্রায় সব লোকনাটোই চরিত্রের প্রবেশ-প্রস্থান সংঘটিত হয় অল্পরূপ ছোটো ছোটো পর্দার সাহায্যেই। যাইহোক, লোক দুটি এসে পর্দা নিয়ে দাঁড়িয়ে পড়ার পরপরই পর্দার পেছন দিক থেকে গান গেয়ে মঞ্চে আসে কট্টিয়াকরণ-অর্থাৎ-মঞ্চাধ্যক্ষ বা সূত্রধার। কট্টিয়াকরণের পরনে থাকে জেত্রা ভিজাইনের পাজ্রামা, গায়ে থাকে বেশ বড় ঘেরের এবং নীচের দিকটা ফোলানো একটি ফুলহাতা জামা আর জামার ওপরে সিঁকের কোমরবন্ধের সঙ্গে একখানি তরবারি বাঁধা থাকে। তরবারি খানি সাধারণতঃ কাঠেরই হয়, অনেক সময় সে এটি হাতেই ধরে রাখে। যাইহোক, তার হাতে থাকে কজ্জিবন্ধ, গলায় নানাবিধ হার আর মাথায় শোভা পায় রাজকীয় মুকুট। মঞ্চে এসে প্রথমে সে প্রথম পুরুষ, অর্থাৎ third person-এ নিজের পরিচয় দেয়, পরে নাটকের নাম ঘোষণা করে, বিভিন্ন দৃশ্যকে একসূত্রে বাঁধে এবং নাট্য-ঘটনার উপর নিজের মন্তব্য পেশ ক'রে দর্শককে রসমগ্ন রাখে। নাটকের নাম ঘোষণা ক'রে গায়ক ও বাদকদের তৈরী হ'তে ব'লে নায়কের প্রশস্তি গীতি গাইতে শুরু করে। বলাই বাহুল্য যে গান শেষ হ'লেই নায়ক মঞ্চে আসে, পর্দারই সাহায্যে। নায়কও মঞ্চে এসে প্রথমে Third person-এ নিজের আগমন বার্তা ঘোষণা করে। তারপর আপন ব্যক্তিত্ব, প্রতাপ, এমন কি পোষাক ইত্যাদিরও বর্ণনা দিয়ে কট্টিয়াকরণকেই নিজের কর্মচারী হিসেবে নানাবিধ আদেশ দেয়।—কট্টিয়াকরণও তার আদেশ মত হাঁক ভাক শুরু ক'রে দেয়। তখন একে একে মঞ্চে আসে নাটকের অগ্ৰাঙ্ক চরিত্র। কাহিনী এগিয়ে চলে। তেরকুস্তুর ভাঁড় বা বিদুষককে বলা হয় কোমালী। কোমালীর মঞ্চ প্রবেশ খুবই চমকপ্রদ। সে কখনো পার্শ্ববর্তী ঘরের চাল বা গাছের ডাল থেকে লাফিয়ে পড়তে পারে, কখনো বা খড়ের গাদা থেকে ভিগবাজি খেয়েও নেমে আসতে পারে। আবার কখনো বা চড়-চাপড় কিংবা কাপড়ের চাবুক দিয়ে দর্শকদের মারতে মারতে তারের মাথার উপর দিয়ে লাফ দিতে দিতে মুখ খুঁড়ি খেয়ে এসে পৌঁছায় মঞ্চে বা রঙ্গক্ষেত্রে। মঞ্চে এসে সে গান গেয়েই আত্ম-পরিচয় দেয় এবং সরল গষ্ঠে সূক্ষ্মতম সব কৌতুক পরিবেশন করে, ভাওয়াই-এর জুঁঠন মিঞার অল্পরূপে। তবে নাট্য ঘটনায় ও তার পরিবেশনে কোমালীর গুরুত্ব জুঁঠনের চাইতে অনেক বেশি। কেননা সে অনেক সময় কট্টিয়াকরণের ভূমিকাও পালন ক'রে থাকে। কিন্তু তার বাচালতায় নাট্য ঘটনা ভিন্ন দিকে মোড় নিতে শুরু ক'রলে কট্টিয়াকরণ আবার স্বায় ভূমিকায় অবতীর্ণ হ'য়ে নাট্য ঘটনাকে সংহত এবং সূত্রবদ্ধ করে। কোমালী তখন জটিল জটিল সব প্রস,

নানাবিধ ধাঁধা, বিভিন্ন সব সমস্যা এবং সহজ সংস্কারগুলে কষ্টিগাকরণকে একেবারে পয়ুদন্ত ক'রে দেয় এবং অবস্থাটি বেসামান্য হ'য়ে উঠলে নিজেই রণে ভব দেয়। নাটকের বিষয়বস্তু এবং উদ্দেশ্য স্পষ্টীকরণে এসবের গুরুত্ব অপরিসীম।

দক্ষিণ ভারতের প্রায় সমস্ত নৃত্য এবং নাট্যে দু'জন পর্দা বাহকের হাতে ধরা ছোটো ছোটো পর্দার গুরুত্বও খুবই বেশি। কেননা, বক্ষগান, কুচিপুড়ি, কথাকলি, ভাগবত মেলা, কুটিয়াট্টম এবং মুড়িয়েট্টুর প্রধান প্রধান চরিত্রের রহস্যময় এবং নাটকীয় সব মঞ্চাবতরণ ঘটে এই পর্দারই সাহায্যে। ঐ সব আঙ্গিকে অভিনেতার মঞ্চোপকরণ হিসেবে এই জাতীয় পর্দার যথেষ্ট ব্যবহার ক'রে থাকে। অভিনেতার কখনো এর উপর দ্বিগুণে উঁকি মারে কিংবা প্রয়োজনীয় ও প্রচলিত সব মুখভঙ্গি করে, কখনো পর্দাটাকে দৃঢ়ভাবে ধ'রে তার মনোভাব প্রকাশ করে আবার কখনো বা এর পেছন থেকেই নাচতে নাচতে মঞ্চে প্রবেশ ক'রে আপন চারিত্র্যবৈশিষ্ট্য প্রকাশ ক'রে দেয়। জুজু রাক্ষস কিংবা কোনো ক্ষমতালোভী শয়তান বখন এই পর্দার পেছন থেকেই আড়চোখে চেয়ে গর্জন ক'রে ওঠে তখন দর্শক ভয়ে একেবারে কাঠ হ'য়ে যায়। অগ্নাগ্ন আঙ্গিকে নিজের নকশাদার পর্দার ব্যবহার হ'লেও তেরুকুতুতে সাদা কাপড়ের লম্বা একখানি পর্দা ব্যবহৃত হ'য়ে থাকে। তবে সবক্ষেত্রেই পর্দার বিস্তার এমন হয় যাতে ক'রে অভিনেতার হাঁটু থেকে চিবুক অবধি ঢাকা পড়ে এবং পা ও মুখ দেখা যায়। অগ্নাগ্ন আঙ্গিকের মত তেরুকুতুর অভিনেতা এই পর্দার আড়াল থেকেই নাচে, গায় এবং মঞ্চাবতারণের মাধ্যমে আপন গুরুত্ব প্রতিষ্ঠা করে। আমরা আগেই দেখেছি যে তেরুকুতুর চরিত্র—কষ্টিগাকরণ, কোমালী, নাচক এবং অগ্নরাও মঞ্চে এসে প্রথমে আত্মপরিচয় দেয়। তবে প্রচলিত রীতি অনুসারে First person-এ সে আত্মপরিচয় দেয় না, দেয় third person-এ। third person-এ এই পরিচয় দান যেমন কিছুটা মাত্রায় বিমূর্ততার আভাস সৃষ্টি করে তেমনি অভিনেয় চরিত্র থেকে অভিনেতা ও দর্শককে বিযুক্ত ক'রে দেয়। বিযুক্ত ক'রে দেয় আবার সাময়িকভাবে, এবং তখন দর্শকের মনে হয় অগ্ন কেউ এসে যেন চরিত্রটির পরিচয় দিচ্ছে। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে, ঐপিত্ত বিযুক্তি আনার জগ্ন এপিক নাটকে ও তার অভিনয়ে এই পদ্ধতিটির প্রয়োগ করা হ'য়ে থাকে। আত্মপরিচয় দানের সময় যে গান গাওয়া হয় তার কথা ও স্বর চরিত্রের মেজাজাত্মরূপই হ'য়ে থাকে। চরিত্রের নিজের দ্বারা আত্ম পরিচয় দানের এই রীতি প্রাচ্যের অগ্নাগ্ন দেশেও প্রচলিত আছে। ঐতিহ্য-বাহী পিকিং অপেরাতেও চরিত্র নিজেই নিজের পরিচয় দেয়, দেয় আবার third person-এ। তবে সে অন্তর্দেব সঙ্গে কথা বলে First person-এ। আপানের কাব্যকিতেও তাই। তবে তেরুকুতুর বৈশিষ্ট্য এই যে এখানে চরিত্র

তার নিজের পরিচয় দেয় third person-এ এবং অঙ্কদের সঙ্গে কথা বলে First person-এ। তবে কিছুক্ষণ কথা বলার পর সে আবার third person-এ ফিরে আসে। অর্থাৎ এখানে চরিত্র নিজেই নিজের সমালোচক। তেঁরকুস্তুর প্রতিটি চরিত্র তাই খুব সহজেই দু'টি মাত্রা লাভ করে। দ্বিমুখী পথেই বিকাশ ঘটে তার সত্তার।

তেঁরকুস্তুর প্রতিটি চরিত্রই প্রাণশক্তিতে ভরপুর। এর অভিনয় ক'রতে গেলে অভিনেতাকে তাই শারীরিক দিক থেকেও শক্তিশালী হ'তে হয়। কোনো নারীর পক্ষে তা সম্ভব নয়। আর এই কারণে তেঁরকুস্তুর অভিনয়ে পুরুষই নারী চরিত্রে অবতীর্ণ হ'য়ে থাকে। একটি চরিত্র মেজাজের দিক থেকে কতটা শান্ত, কতটা হিংস্র বা ক্রুদ্ধ তা তার আগমনের বিশেষ ভঙ্গীটিতেই প্রতিষ্ঠিত হ'য়ে যায়। আর তার সামাজিক মর্যাদা বা গুরুত্ব কতখানি তা বোঝা যায় কষ্টিয়াকরণের সঙ্গে তার ব্যবহারের ধরণ থেকে। গুরুত্বপূর্ণ সংলাপ অধিকতর স্পষ্ট এবং গতিময় ক'রে তোলার উদ্দেশ্যে কষ্টিয়াকরণ তার সংলাপের প্রধান প্রধান অংশের পুনরাবৃত্তি করে। এ ব্যাপারে অবশ্য কোমালীও খুবই গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন ক'রে থাকে। কেননা, হাস্যরসের জোগান দিয়ে হলেও সে চরিত্রকে তার গুরুত্বপূর্ণ শব্দ পুনরায় উচ্চারণ ক'রতে বাধ্য করে। তেঁরকুস্তু স্বভাবে অপেরাধর্মী। তবে এর ৬০ শতাংশ গল্প সংলাপ তাও আবার তাৎক্ষণিকভাবে বানিয়ে নেয়া। কোমালী ও কষ্টিয়াকরণের প্রলেই এই জাতীয় গল্পের ব্যবহার হ'য়ে থাকে। তেঁরকুস্তুর বেশ কিছু সংখ্যক গান শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের অঙ্কুর—কিছু অংশ তালহীন আবার কিছু অংশ তাললয়ে সমন্বিত। তবে প্রতিটি গানের আগে ভাগবতার বেশ কিছুক্ষণ ধ'রে স্বর ভেঁজে নেয়। একে বলা হয় বিরুথাম।

তেঁরকুস্তুর বিষয়বস্তু সংগৃহীত হয় মহাকাব্য, পুরাণ এবং লোককাহিনী থেকে। তবে মহাভারতের কাহিনী-নির্ভর পালাই অধিক জনপ্রিয়। ক্ষিপ্ত দুর্ধোধন, কুচক্রী এবং পাপী দুর্ধোধন, মহান ধর্ম, গবী কীচক এবং বীর ভীম ব্যতিরেকে তেঁরকুস্তুর অভিনয় যেন জমতেই চায় না। পঞ্চপাণ্ডবের ঘরনী দ্রৌপদী তেঁরকুস্তুর অতি জনপ্রিয় এবং শক্তিশালী নায়িকা। দ্রৌপদী মাত্রাজে দেবীরূপেই সমাদৃত। পঞ্চশায়ীর এই ঘরনীর প্রতি শ্রদ্ধা জ্ঞাপনার্থে তাঁরই জীবন-বৃত্তান্ত নির্ভর আট-খানি পালা তাঁরই মন্দিরের সম্মুখে অভিনীত হ'য়ে থাকে। পরপর আট রাত্তিরে প্রতিহিংসা ও হিংস্রতায় ভরা এই পালা কয়খানি অভিনীত হয়। নবম দিনে ভীম দুর্ধোধনের উরু ভেঙে তবে নিজের ক্রোধ শাস্ত করেন এবং দ্রৌপদী তখন নিজের প্রতিজ্ঞামত দুর্ধোধনের রক্তে ভিজিয়ে তাঁর চুল বাঁধেন। এক বাস্তবকল্প পরিবেশে এই শেষ পালাখানির অভিনয় হয়। যুদ্ধসাজে সজ্জিত বিশালকাষ এক মাটির দুর্ধোধন নির্মাণ করা হয় মন্দি

প্রাঙ্গণে। প্রথা অনুসারে ভীম তাঁর ভীমকায় গন্ধার আঘাতে সেই দুর্ধোধনের উক্ক ভঙ্গ করেন, ছিটকে বেরোধ কৃত্রিম রক্ত। মহোজ্ঞাসে গর্জন করতে করতে ভীম ভখন মন্দির প্রাঙ্গণ পরিক্রমণ করতে থাকেন। এই সময়ে তাঁকে মৃতিমান প্রতিহিংসা ব'লেই মনে হয়। আর উপস্থিত দর্শক এই সময়ে দুর্ধোধনের ওপর নৃত্য করতে থাকে। তাদের ক্রোধে মাটির সঙ্গে মিশে যায় মাটির এই দুর্ধোধন। সবশেষে দ্রোপদীর পূজা করা হয়। পূজা শেষে অচ্যুতান সমাপ্ত হয়। বাল্লিকালানাম বা বাল্লিদেবীর বিয়ে এবং মীনাকী আশ্রয় পাল। তেজকুন্তুর অগ্র দুই জনপ্রিয় পাল।

দুর্ধোধন, ধর্ম, ভীম, হিরণ্যকশিপু প্রমুখ পৌরাণিক যুগের নায়কেরা মাথায় পরে রঙ বেরঙের কাচের বুটি বসানো মুকুট। এই মুকুটগুলি খুবই হালকা কাঠ পুন্ডা থেকে তৈরী হয়। লাল, সবুজ ও সোনালী রঙে রঞ্জিত গম্বুজাকৃতির একটি চূড়া মধ্যভাগে অবস্থিত থেকে খিলানাকৃতির এই মুকুট গুলির শোভা ও গান্ধীর্ষ বৃদ্ধি করে। বিরাট আকৃতির স্কন্ধসজ্জা দু'থেকে তানা কাটা পাখীর ভ্রম উৎপাদন করে। চড়া শেড্ দেয়া চোখের নীচে অঁকা হয় লাল ও কালো রঙের অর্ধচন্দ্র। আর কপালে যেমন তেমন ক'রে এঁকে দেয়া হয় রূপালী একটি চিক। আর বক্ষাবরণ, বাজুবন্ধ, কোমরবন্ধ প্রভৃতি অলঙ্কারেও চোখ বলমানো রঙ বেরঙের বুটি বসানো থাকে।

সাদা ও কালোর ওপর লাল ফুটকি দিয়ে খল চরিত্রের মুখ রঞ্জিত করা হয়। ভীমের অঙ্গলেপন করা হয় কালো এবং লাল রঙ দিয়ে, আর কৃষ্ণের রঙ সবুজ। গণেশ ও নরসিংহ যথাক্রমে হাতী ও সিংহের মুখোশ পরে। তেজকুন্তুর অভিনেতাদের প্রত্যেককেই কোনো না কোনোভাবে নাচতে হয়, তাই তাদের পায়ে বাঁধা থাকে ঘুড়ুর। খুবই উজ্জ্বল এবং কালো গৌঁফ দাড়িওয়ালা দুঃশাসনের কপালে তিনটি রেখা অঁকা হয়। মুখের অগ্রভাগে দেয়া হয় লাল ও সাদা ফুটকি। দুঃশাসন মাথায় পথে গোলাকার সোনালী টুপি, লাল ও সবুজ রঙের কাঙ্ককাঁধ করা থাকে তাতে। পরনে থাকে পায়ের সঙ্গে সাঁটানো জেব্রা ডিজাইনের পাঁজামা। আর গায়ে থাকে ফুল হাতা জামা, নীচের দিকটা যার ঘাঘরার মত ফোলানো। দেড় ফুট দীর্ঘ সাজারুর কাঁটার মত চারদিকে ছড়িয়ে থাকা এক ধরনের কোমরবন্ধের সাহায্যেই জামার নিম্নভাগ এমনভাবে ফোলানো হ'য়ে থাকে। বাইহোক, অচ্যুত চরিত্রের মত দুঃশাসনেরও পায়ে থাকে ঘুড়ুর এবং হাতে থাকে কাঠের একখানি তরবারি। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে, তেজকুন্তুর কোনো চরিত্রের পায়েই জুতো থাকে না।

পুরোহিতের কানে ঝোলানো হয় বড় বড় কুণ্ডল, কপালে অঁকা থাকে চন্দনের সমান্তরাল তিনটি রেখা। তার গলায় থাকে রুদ্রাক্ষের মালা এবং যজ্ঞোপবীত আর পরনে থাকে সিক্কের ধুতি। ডান হাতের একটি আঙুলে থাকে

পেতলের পবিত্র একটি আঙটি আর বামহাতে কমণ্ডলু। কোমালীর মাথায় থাকে শঙ্খ আকৃতির টুপি, পরনে ফোলানো পাছামা, অবশ্য কখনো কখনো ধুতি ও ঐভাবে প'রে নেয়া হয়। তার পেটটা হয় নাদাপনা আর সরু এক ধরনের সূতো দিয়ে তৈরী হয় হাওয়ায় ওড়া তার দাড়ি। কোমালীর অঙ্গ কিন্তু বেশ ঘন। তার মুখে লাগানো হয় লাল কালো অল্পস্ব ফুটকি আর কপালে দেয়া হয় U-এর অন্তরূপ একটি চিহ্ন।

দর্শক কি চায় কোমালী তা ভালোভাবেই জানে। সহজ সরল রসিকতাব্যঙ্গার অতি সহজেই সে দর্শকের খুবই কাছে মাগুষ, আত্মার আত্মায় হ'য়ে উঠতে পারে। তেরুকুন্তুতে কোমালীর জনপ্রিয়তা তাই অপরিণীম। পৌরাণিক নাটকে সে ধর্মীয় বিশ্বাসের গুঁড়ি ধ'রে ঝাঁকিয়ে দর্শককে এনে দাঁড় করায় একেবারে রুঢ় বাস্তবের মুপোমুখি। এসব ক্ষেত্রে সে ব'লে চলে—“আমি শিবের কাছে একটি বর চাই। কেননা আমার স্ত্রী তেরোমাস ধ'রে গর্ভিনী। বাড়িতে জল আনার মত কেউ নেই। ফলে, হে বরদ শিব! দয়া কর। শীঘ্র এসে তাকে সাহায্য কর”। তেরুকুন্তুর একটি আসরে দর্শক-অভিনেতা সকলের কাছেই সবচেয়ে বেশি সম্মানীয় চরিত্র হলো যোগী এবং ঋষিরাই। কিন্তু কোমালীর অধিকার আছে তাদের সঙ্গে মঞ্চরা করার। সে মুক্ত পুরুষ। তাই সমস্ত প্রকারের বাধা নিষেধের বাইরের মাগুষ সে। তেরুকুন্তুর আসরে জীবন ও মৃত্যু নিয়ে সে সমান আনন্দে মঞ্চরা ক'রে চলে।

তেরুকুন্তুর স্ত্রাবার কট্টিয়াকরণ সারাক্ষণই মঞ্চে উপস্থিত থাকে। নাটকে সংগঠিত নির্পাণ্ডন ও হিংস্রতার মধ্যস্থতা করে সে। কট্টিয়াকরণ যেমন গান গায়, তেমনি আবার শুদ্ধ তামিল এবং আঞ্চলিক ভাষার সংমিশ্রণে তৈরী সুন্দর এক গতোও কথা বলে। অভিনয়ে যাতে কোনরূপ ছন্দপতন না ঘটে তার জন্ত সে সদা সতর্ক এবং সচেতন থাকে। আর বলাই বাহুল্য যে, কোমালী জোগান দেয় হাস্যরসের। অতুলনীয় তার অভিনয় নৈপুণ্য। কট্টিয়াকরণের কাজটাকে সে সহজ ক'রে দেয়। পারিশ্রান্ত কট্টিয়াকরণকে বিশ্রামের সুযোগ দিয়ে কখনো কখনো সে নিজেই কট্টিয়াকরণের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়। তবে কট্টিয়াকরণের তুলনায় তার সংলাপ একই সঙ্গে অমার্জিত, সাদাসিধে এবং গ্রাম্যতা দোষে ছুট। বিবিধ সব প্রশ্ন ক'রে প্রত্যেক চরিত্রকে এমনকি কখনো কখনো কট্টিয়াকরণকেও সে ব্যতিব্যস্ত ক'রে তোলে। তাদের সে বাধ্য করে গুরুত্বপূর্ণ সংলাপ পুনরাবৃত্তি উচ্চারণ ক'রতে। গুরুত্বপূর্ণ সংলাপের এই দ্বিক্রিয় ফলে অসাবধানী অগ্রমনস্ক এমনকি প্রায় বধির-বয়স্ক তেরুকুন্তুর দর্শকের কাছে তা স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে। সংলাপের এই পুনরাবৃত্তি স্বধী দর্শকের কাছে অনেক সময় বিরক্তিকর মনে হ'তে পারে কিন্তু বক্তব্যের স্পষ্টীকরণে এই পদ্ধতির কোনো বিকল্প নেই। উদাহরণ স্বরূপে ভীম-জটাসুর যুদ্ধের একটি অংশ উদ্ধৃত হ'লো,—

এক জায়গায় এক সাধু খুবই চিন্তিত, ফলে গান গেয়ে কোরাস তাঁকে জিজ্ঞাসা করে—

“হে মহান যোগী আপনি এত উদ্বিগ্ন কেন ?

কট্টিয়াকর—আপনি কি জানেন, ওরা কি জিজ্ঞাসা ক’রছে ?

সাধু—কি ?

কোমালী—জিজ্ঞাসা ক’রছে আপনি এত উদ্বিগ্ন কেন ?

সাধু—কারণ—

কোমালী—ব’লে দিন, আপনি উদ্বিগ্ন।

উপরের অংশটিতে সাধুর উদ্বেগের ব্যাপারটি তিনবার উল্লেখিত হ’য়েছে। এতে ক’রে বিষয়টির নাটকীয় গুরুত্ব যে অনেক বেড়ে যায়, এব্যাপারে কোনোই সন্দেহ থাকে না। এইভাবে পুনরুক্তিসাধন তেরকুস্তুর পরিবেশন পদ্ধতিরই নিজস্ব এক চারিত্র্য বৈশিষ্ট্য। ফলে অনেক সময় দেখা যায় যে, ভাগবতের গান শেষ ক’রলে অভিনেতা তা পুনরায় গায়। অনেক সময় আবার এতেও হয় না, ফলে অভিনেতা এগিয়ে গিয়ে কট্টিয়াকরণের কাছে সরল গড়ে তা আবার বিবৃত করে।

আগেই বলা হ’য়েছে যে মাদ্রাজের বস্তী এলাকায় কম ক’রে হ’লেও ৫০টি তেরকুস্তুর দল এখনো আছে, কিন্তু শহরের বিদ্যমান মহলে এদের পরিচিতি খুবই কম, একেবারে নেই বললেও চলে। কোনো বাড়ির উঠোনে, চৌরাস্তায় অথবা কোনো ফাঁকা জায়গায় অল্প কয়েকজন দর্শকের সামনে তেলের প্রদীপ জালিয়ে তেরকুস্তুর অভিনয় হয়। দল চালাবার জগ্রে প্রত্যেক অভিনেতাকেই কিছু না কিছু চাঁদা দিতে হয়। তবে নাংক-নাগিকাকে দিতে হয় তুলনামূলকভাবে অল্পদেব চাইতে বেশী। এইভাবে সংগৃহীত চাঁদা নতুন একটি পালায় প্রয়োজনীয় খরচ করা হয়। আর কট্টিয়াকরণ—যে কয়েকমাস ধ’রে অমাত্রাধিক পরিশ্রম ক’রে সকলকে শিখিয়ে পড়িয়ে পালাটি অভিনয়যোগ্য ক’রে তোলেন, পারিশ্রমিক হিসেবে তাঁকেও কিছু দিতে হয়।

কৃষক, জেলে এবং কুলি-মজুরদের নিয়ে তেরকুস্তুর একটি দল তৈরী হয়। একটি দলে ১৫ থেকে ২০ জন শিল্পী থাকে। নিজেরা আনন্দ পেতেই সাধারণতঃ এরা দল গড়ে এবং অভিনয় করে, অর্থাৎ এরা তেরকুস্তুর চর্চা করে মূলতঃ শৌখিন ভাবে। ফলে আজও মাত্র ১০০ থেকে ৩০০ টাকার বিনিময়েই তেরকুস্তুর একটি ভালো প্রযোজনা দেখানোর ব্যবস্থা করা যায়। প্রাপ্ত টাকার সবটাই চ’লে যায় আলো, পোষাক, মেকআপ এবং গুরুপ্রণামী দিতে। ফলে দলের আর কিছুই থাকে না। এ থেকে বোঝা যায় যে তেরকুস্তুর বর্তমান ব্যবস্থা অতি খারাপ।

তেরকুস্তুর নাম করা দলগুলির সবই গ’ড়ে উঠেছে দক্ষিণে, অর্থাৎ কেরালের সংলগ্ন জিলাগুলিতে। ফলে কথাকলির প্রভাব এই আঙ্গিকে খুবই বেশি। উত্তর



আরকোট জিলার পুরুষাই গ্রামের রাঘব তাহিরানের দলটি খুবই বিখ্যাত। দলটির বর্তমান পরিচালক রাজু তাহিরান এবং নটেশ তাহিরান। নটেশ তাহিরান দুঃশাসনের অভিনয়ে খুবই খ্যাতি অর্জন করেছেন। ফলে মাদ্রাজ তথা কেন্দ্রীয় সরকারের বেশ কয়েকটি পুরস্কার তিনি লাভ করেছেন। বর্তমানে তাই দলটি নটেশ তাহিরানের দল বলেই পরিচিত। এই নটেশ তাহিরানের দল ছাড়া অন্য কোনো দলে তেমন কোনো ভালো অভিনেতা নেই। সকলেই প্রায় অনভিজ্ঞ। লোকসঙ্গীত, লোকনৃত্য এবং লোক-নাট্যাভিনয়ের জ্ঞান অপেক্ষিত মজ্জাগত জ্ঞান এদের নেই। তাই আজকের দিনে উপলব্ধ তেজকুস্তুর অভিনয় দেখে তেজকুস্তুর যে কতটা চিত্তাকর্ষক তা আব আন্দাজ করা যাবে না। অথচ অপেরাধর্মী এর গানের শক্তিও অপরিসীম। আর নাটকীয় চরিত্র হিসেবে কষ্টিয়াকরণের ভূমিকা তো যেকোনো বিদেশী দর্শকেও চমকে দিতে পারে।

## অজ্ঞের লোকনাট্য □ বুরাঁকথা

অজ্ঞের সবচেয়ে জনপ্রিয় লোকনাট্য হ'লো বুরাঁকথা। পশ্চিমবঙ্গের গভীরার মত যুগের সঙ্গে খাপ খাইয়ে নিয়েও নিজের আঙ্গিকগত বৈশিষ্ট্য ও মাধুর্য বজায় রাখার ক্ষমতাই বুরাঁকথাকে এত জনপ্রিয় করে রেখেছে। স্বাধীনতা লাভের পর সরকার ও সরকার বিরোধী মতের প্রচার মাধ্যম হিসেবে ব্যবহৃত হওয়ায় বুরাঁকথার এই জনপ্রিয়তা খুবই বেড়ে গেছে।

নাচ, গান ও অভিনয়ের সমন্বয়ে পরিবেশিত এই বুরাঁকথা ভারতবর্ষে আদর্শ লোকনাট্য আঙ্গিকগুলির মধ্যে অগ্রতম। বুরাঁকথার গান, বিশেষ করে তার স্বর এতই হৃদয়গ্রাহী যে শোনামাত্রই দর্শক-শ্রোতার মন আনন্দে একবারে নেচে ওঠে। বুরাঁকথার শিল্পীদের কোনো পূর্বাভ্যাসের প্রয়োজন নেই। কেননা কথা পরিবেশনের দক্ষতা তাদের সহজাত। ফলে পূর্বাভ্যাসহীন অভিনয়েও প্রচলিত রীতি থেকে সামান্যতম বিচ্যুতিও লক্ষ্য করা যায় না। সমকালীন রাজনৈতিক ও সামাজিক ঘটনা তারা খুবই আকর্ষণীয়ভাবে উপস্থাপন করে থাকে। বুরাঁকথায় করুণ ও হাশ্মরসেরই প্রাধান্য। তবে এর দর্শক নবরসের কোনো একটি থেকে একেবারে বঞ্চিত হয় না। তবে নায়ক-নাট্যিকার অসহায়তা এবং মৃত্যু-জনিত শোকে দর্শক একেবারে মুগ্ধমান হয়ে পড়ে।

কোনো কোনো পণ্ডিত অবশ্য মনে করেন যে বুরাঁকথায় মুখ্যরূপে ষষ্-

গানের সম্মিলন ঘটেছে। তবে খ্রীষ্টীয় রচিত 'ক্রীড়াভিষায়ম্'-এ প্রদত্ত বিবরণ থেকে জানা যায় যে খ্রীষ্টীয় পঞ্চদশ শতাব্দীতে বুর্জা কথ্য পরিবেশন করতো একজন মহিলা শিল্পী। পরবর্তীকালে অবশ্য তিনজন মহিলা শিল্পী দলগত ভাবে এর প্রদর্শন করতো থাকে। এই মহিলা শিল্পীরা আকর্ষণীয় ভাবে সেজে গুজে 'গম্ভীতা' (ধাতু কিংবা মাটির তৈরী ঢোল) বাজাতে বাজাতে নৃত্য পরিবেশন করতো। এদের হাতে থাকত মোহরাক্রিত অঙ্গুরীয় আর প'য়ে থাকতো ঘুঙুর। এদের বঙ্গা হ'ত 'জকুলু'। এই 'জকুলু' শব্দটি এসেছে সংস্কৃত বসন্ত শব্দ থেকে।

বুর্জা কথ্যের শিল্পীরা সমগ্র কাহিনী পরিবেশন করে লয়বদ্ধ সঙ্গীত এবং মৃদমঞ্জর ভাব-ভঙ্গিমার সাহায্যে। পরিবেশিত কাহিনীতে সমুচিত অন্তরাল বজায় রাখার জগ্রে লয়বদ্ধ সঙ্গীত খুবই গুরুত্বপূর্ণ এক ভূমিকা পালন করে থাকে। এসব থেকে মনে হয় যে বর্তমানে যে বুর্জা কথ্যের প্রচলন আছে তা প্রাচীন বসন্তগানেরই এক পরিবর্তিত রূপ বিশেষ।

সমগ্র অঙ্কে এই শতাব্দীর প্রারম্ভে শৈবধর্ম খুবই প্রসারলাভ করে। এই সময়ে 'জঙ্ঘম' নামে পরিচিত লোকশিল্পীরা গানের মাধ্যমে শিবকাহিনী পরিবেশন করে সমস্ত দেশে ঘুরে বেড়াতো। জঙ্ঘমরা পরিবেশন কোরতো বলে এই-সব শিব-কাহিনী জঙ্ঘম কাহিনী নামে পরিচিতি লাভ করে। এই সময়ে সাধারণতঃ একজন শিল্পীই এই জঙ্ঘম কাহিনী পরিবেশন করে বেড়াতো। কিন্তু ক্রমাগতই পরিবেশিত কাহিনীকে আরো আকর্ষণীয় করে তোলার জঙ্ঘ দু'জন বা তিনজন শিল্পীও অংশ নিতে থাকে। তারাও অবশ্য পরিবেশনের প্রচলিত রীতি পালন করে চলেতো। প্রথম দিকে জঙ্ঘম কাহিনী পরিবেশনের সঙ্গে সঙ্গে শৈব ধর্মের ব্যাখ্যা করারও একটা চল বা প্রথা ছিলো। কিন্তু কয়েক বছরের মধ্যেই ধর্মীয় গুরুদের প্রচার প্রসার খুব বেড়ে যায়। ধর্মীয় গুরুরাও এই সময়ে শৈবমতের ব্যাখ্যা করে বেড়াতেন। ফলে জঙ্ঘম কাহিনীতে পরিবেশিত শৈব ধর্মের ব্যাখ্যা অংশটির জনপ্রিয়তা বেশ কমে যায়। কাজে কাজেই জঙ্ঘম শিল্পীরা অগ্রাগ্র মতাবলম্বীদেরও আকর্ষণ করার জগ্রে পরিবেশিত কাহিনীকে বিভিন্ন মতাহসারে রূপান্তরিত করতে আরম্ভ করে। 'বীরতাপর্বম' 'দেবযানী' 'সিদ্ধরাজু' প্রভৃতি কাহিনী এই সময়েই তাদের প্রদর্শনীতে সংযোজিত হয়। উপরন্তু ধর্মনিরপেক্ষ বিষয়ও এই সময় তারা প্রদর্শন করতো থাকে। বিষয় বৈচিত্র্য অধিক মাত্রায় দর্শক আকর্ষণে সক্ষম হয়। এই সময়ে বুর্জা কথ্যের সঙ্গীত, নৃত্য ও বাদ্য সহযোগে কাহিনী পরিবেশনের এক নতুন রীতিও প্রচলন হয়।

প্রাচীন বসন্তগান এবং আজকের বুর্জা কথ্যের মধ্যে জঙ্ঘম-শিল্পীদের ভূমিকা খুবই গুরুত্বপূর্ণ। এরা মৃগশ্রু মারাখিল্যা, কস্তোজ বজ্জু কথা, বস্তলাবজ্জু কথা,

নিরিয়ালা কথা, সর্বস্বই পাণাভী কথা, বিরাট-দ্রোণ-পব এবং রামায়ণ প্রভৃতি অনেক ধর্মীয় ও ধর্ম-নিরপেক্ষ পালা রচনা করে। এর মধ্যে ভেঙ্কটেশ ভেঙ্কটেশ রচিত 'বীরভাপর্বম' এবং ভেঙ্কটরঙ্গের রচিত 'দ্রোণ-পব' স্রষ্টাব্যয়ের ভূমিকা ও অভিনয়ের গুরুত্ব এবং সঙ্গীত-বাদ্যের প্রয়োগ সম্ভাব্যতা অনেক বাড়িয়ে দেয়। তাছাড়া দর্শক আকর্ষণের দিক থেকেও এই কাহিনী দু'টির জুড়ি মেলা ভার। ফলে প্রধানতঃ এই কাহিনী দু'টির আকর্ষণ ক্ষমতা এবং পরিবেশনে সঙ্গীত-বাস্তব ও অভিনয়ের শিল্প-সম্মত বাহ্যিক বুরাঁকথাকে খুবই জন-প্রিয় করে তোলে।

জঙ্গম কাহিনীগুলি অধিকতর জনপ্রিয় হ'য়ে ওঠে অন্ধ্রের গ্রামদেশে। অন্ধ্রের গ্রামদেশে বুরাঁকথার ঐ সব কাহিনী এখনো আগের মতই প্রভাবশালী রয়েছে। সাধারণ ভাবে জঙ্গম শিল্পীরা তাদের বোদের নিয়ে গ্রামে গ্রামে ঘুরে এই সব কাহিনী পরিবেশন করে বুরাঁকথার গ্রামীন জনপ্রিয়তা প্রকাশ করেছে। বুরাঁকথার সম্পূর্ণ একটি কাহিনীর পরিবেশনে দুই তিন দিন সময় লেগে যায়। প্রদর্শনী চলা কালে দর্শকরা যা সামান্য পয়সা দেয় তাই দিয়েই জঙ্গম শিল্পীদের জীবিকা নির্বাহ হয়। আগে দলের মেরেরা যে গ্রামে বুরাঁকথার প্রদর্শনী চলত সেই গ্রামের বাড়ি বাড়ি যেয়ে পয়সা চেয়ে নিত। কিন্তু বর্তমানে এ প্রথা প্রায় উঠে গেছে।

বর্তমানের বুরাঁকথা প্রাচীন জঙ্গম কাহিনীরই এক পরিমার্জিত সাঙ্গীতিক রূপ। বুরাঁকথার শিল্পীরা অবশ্য বুরাঁকথাকে 'দক্কা কথা' বলতে অভ্যস্ত। অন্ধ্র মাটির তৈরী একধরনের ঢোলককে বলা হয় দক্কা। কাহিনী পরিবেশনে এই দক্কা প্রযুক্ত হয় বলেই একে দক্কা কথা বলা হ'য়ে থাকে। আবার লাউ-এর বসে চারটি তার দিয়ে তৈরী একধরনের তারযন্ত্রকে বলা হয় বুরাঁ। আর এই বুরাঁ সহযোগে পরিবেশিত হয় বলেই একে বলা হয় বুরাঁ কথা। অনেক জায়গায় একে আবার বন্দানাকথাও বলা হ'য়ে থাকে। তবে দক্কা কথা বা বন্দানা কথা বলা হ'ত মূলতঃ জঙ্গমদের দ্বারা পরিবেশিত কাহিনীকে। বুরাঁ কথা এর পরবর্তী রূপ।

অন্ধ্রের এক বিশেষ শ্রেণীর লোকেরাই বুরাঁ কথা পরিবেশন করে বেড়ায়। বুরাঁকথার শিল্পীরা যদিও পেশাদারী তবুও কেবলমাত্র বুরাঁ কথা প্রদর্শন করেই এদের জীবিকা নির্বাহ হয় না। ফলে অল্প সময়ে তারা অস্থায়ী পেশায় নিযুক্ত থাকে। তবে অনেক প্রতিভাবান শিল্পী কেবলমাত্র বুরাঁ কথা পরিবেশন করেই নিজেদের জীবিকা নির্বাহ করে থাকেন। এঁদের মধ্যে শায়ক নজর, জুনিয়র নজর, সঙ্গীতাস্ত্র মোহন এবং নিখালা বন্ধু অগ্রতম।

বুরাঁকথার অগ্রতম জনপ্রিয় এবং প্রতিভাবান শিল্পী শায়ক নজরের আন্তরিক প্রচেষ্টা সত্ত্বেও বুরাঁ কথা সঙ্গীত ও সাহিত্যের দিক থেকে তার স্থূলতা এবং

গ্রাম্যতা এখনো গাঢ়িয়ে উঠতে পারেনি। তবে কন্দারখা গীত, এবং সমুদ্র মন্ডনের মত কাহিনী সংযুক্ত হ'য়ে বুরাঁকথায় আবার এক নতুন জোয়ার এসেছে। তাছাড়া এর সঙ্গীতাংশও সংযুক্ত হয়েছে কীর্তন। বুরাঁকথার প্রসিদ্ধ শিল্পী খেতবেকোণা ডেকরা কর্ণাটকী সঙ্গীতের সঙ্গে মহাতারতের কাহিনী পরিবেশনেরও রীতি প্রচলন করেছেন। এসব ছাড়াও বুরাঁকথার পরিমার্জন ও সংস্কার সাধনে নানারূপ পরীক্ষা নিরীক্ষা চালানো হ'চ্ছে।

উপরের আলোচনা থেকে জানা গেল যে, অতীতে জন্ম কাহিনী থেকে শুরু করে জমুকু তথা সারদাকথাও বিভিন্ন রূপে বুরাঁকথায় পরিণেপিত হ'য়েছে, এখনো হ'চ্ছে এবং আজকের বুরাঁকথা তথা জন্মকথায় কর্ণাটকী সঙ্গীতের প্রভাব বেশ স্পষ্ট। এই সঙ্গীত শুনে প্রথমে মনে হয় যে এতে মহারাষ্ট্রের পাওয়াড়া এবং লাবণীর প্রভাব প'ড়েছে। আসলে কিন্তু তা নয়। তবে একথা ঠিক যে পাওয়াড়ার বীরগাথা দলগত ভাবে দাঁড়িয়ে বা ব'সে গাওয়ার প্রথা এই তিন আঙ্গিকেই লক্ষ্য করা যায়। সাধারণতঃ পুরুষরাই পাওয়াড়া পরিবেশন করে। এটি পরিবেশনের সময় অবিরাম একটি ধুরো চলতে থাকে 'দি দি' শব্দে। মহিলা শিল্পীরা কখনোই এটি পরিবেশন করেনা। তাছাড়া বুরাঁকথার পরিবেশনে গানের সঙ্গে নৃত্য ও ভাবের প্রয়োগ হ'য়ে থাকে, যা পাওয়াড়াতে কখনোই প্রযুক্ত হয় না।

কর্ণাটকে লাবণীর প্রচলন ঘটে ষোড়শ শতাব্দীতে। লোককাহিনী পরিবেশনের এক অদ্ভুত ক্ষমতা থাকায় অচিরেই এর প্রচার প্রসার বেড়ে যায়। লাবণী পরিবেশন করে একজন, কখনো কখনো বা দু'জন শিল্পী। গ্রামীণ জীবন তথা সৌন্দর্য নানাভাবে বর্ণনা করা হয় এই আঙ্গিকে। তবে লাওনী বা লাবণী ও বুরাঁকথার মধ্যে একমাত্র মিল বা সাদৃশ্য হ'লো এই যে, উভয় আঙ্গিকেই শিল্পীরা দাঁড়িয়ে দাঁড়িয়ে গান গায়। তবে লাবণীতে স্ত্রীমো কাহিনীর যেমন অভাব লক্ষ্য করা যায় তেমনি এর পরিবেশনে কোনোরূপ তালবাদ্যও প্রযুক্ত হয় না। শিল্পী নিজের পায়ে তাল রেখেই গতির সৃষ্টি করে। অতীতকে বুরাঁকথা পরিবেশন করে সাধারণতঃ তিনজন শিল্পী। বুরাঁকথার পরিবেশনে হারমোনিয়াম এবং তবলার প্রয়োগ করেছেন কুম্ভারী মাষ্টার। আগে মাটি বা ধাতুর তৈরী টোল বাজানো হ'ত। আর শিল্পীরা বিশেষ এক ধরনের পোষাক প'রে পায়ে পরত ঘুড়ুর। বুরাঁকথায় প্রযুক্ত বর্তমানের বেশভূষার প্রচলন ঘটান নজর সাহেব। তবে সামান্য পরিবর্তিত রূপে আগেও এর প্রচলন ছিল, ছিল যে তার প্রমাণ পাওয়া যায় ১৯২৯ খ্রীষ্টাব্দে রচিত 'বীরতা-পর্বম'-এ উল্লিখিত বেশভূষার পরিচয় থেকে। বীরতাপর্বম অনুসারে বুরাঁকথার শিল্পীরা পায়ের গোছ অবধি ঝোলানো ধুতি, বড় ধরনের পাগড়ী ও চাদর ব্যবহার করত। এই পোষাক প'রেই

শিল্পীরা গলায় ঢোল-ঝুলিয়ে বুরাঁকথা পরিবেশন করত। একজন গান গাইত আর একজন গলায় ঝোলানো তারবহু (সেতারের অল্পরূপ, বুরাঁ) বাজিয়ে নৃত্য পরিবেশন করত। বর্তমানে তো শিল্পীরা খাদির জামা, ধুতি ও টুপি প'রে সমকালীন রাজনৈতিক ও সামাজিক ঘটনা পরিবেশন করে। যে গান গায় সে হাঁটু অবধি ঝোলানো জামা গায়ে দেয়।

বুরাঁ বাদকই হলো বুরাঁর স্রষ্টাধার। বুরাঁ বাজিয়ে নাচের চড়ে সে সমস্ত মঞ্চটাই প্রদক্ষিণ করতে থাকে। নাচের সময় সে পা দিয়ে তাল রাখে। গায়ক গান গাওয়ার সময় “সা, সা,” “সা, সা, ভাই (তন্দ্রানা)” প্রভৃতি শব্দ প্রয়োগ ক'রতে থাকে। অনেক সময় দু'জন শিল্পী এমন ভিন্নভাবে গান শুরু করে বা ধুরো টানে যে একের সঙ্গে অপরের কোনো মিলই থাকে না। বাইহোক, বুরাঁকথায় বিষয়ের কোনো কৌলিগ্য নেই, ফলে ঐতিহাসিক, সামাজিক, ধর্মীয়, এবং রাজনৈতিক সমস্ত বিষয়ই পরিবেশিত হ'য়ে থাকে।

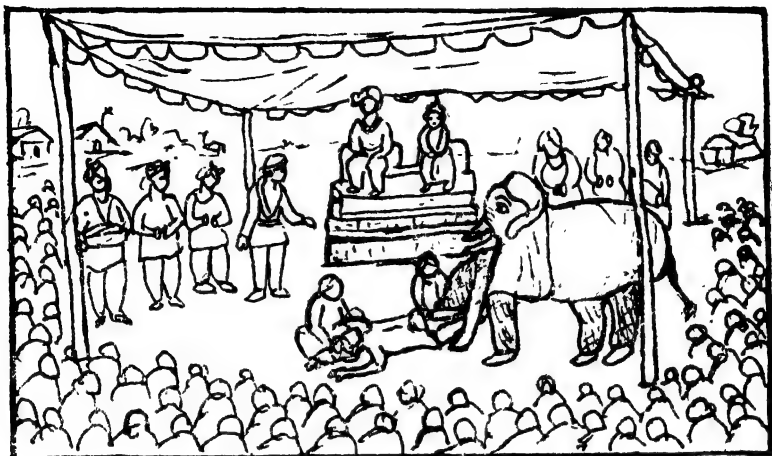
ডঃ সুব্বা রাও-এর ‘বাবুরাম বুরাঁকথা’ই প্রথম আধুনিক বুরাঁকথা। বাবুরাম বুরাঁকথা ছাড়াও সুব্বা রাও ‘তাগ্গা’ নামক আরেকখানি বুরাঁকথা রচনা ক'রেছিলেন। এস সত্যনারায়ণও অনেকগুলি বুরাঁকথা রচনা ক'রেছেন। বুরাঁকথার এইসব পালা অনেক জাগগাতেই বেশ সাফল্যের সঙ্গে পরিবেশিত হ'য়েছে।

ডঃ সুব্বা রাও এবং এস. সত্যনারায়ণ ব্যতিরেকে আরো বঁারা কাহিনী রচনা ক'রে বুরাঁকথার ভাণ্ডার পূর্ণ ক'রেছেন, তাঁরা হলেন—শ্রীযুক্ত শায়ক নজর, জে. চন্দ্রশেখর রাও, এন. গঙ্গাধর, নরসিং শাস্ত্রী, কাশীর সত্যনারায়ণ শাস্ত্রী, টি. রামাভূজাচাকুসু, লক্ষীকান্ত মোহন প্রমুখ বিশেষভাবেই উল্লেখ যোগ্য।

স্বাধীনতা আন্দোলনের সময় আন্দোলনের অনেক নেতাই বুরাঁকথার শিল্পী ও রচনাকারদের অল্পপ্রাণিত ক'রেছিলেন। ফলে অনেক রাষ্ট্রনেতার জীবনী অবলম্বন ক'রে বুরাঁকথা রচনা ক'রে তার সফল প্রয়োগও কর হ'য়েছে। এইসব প্রয়োগ জনসাধারণের মনে রাষ্ট্রীয় ভাবনা সঞ্চার ক'রতে খুবই সহায়ক হ'য়েছিলো। বিভিন্ন সব রাজনৈতিক দল তাদের রাজনৈতিক দৃষ্টভঙ্গির প্রচারণেও বুরাঁকথাকে মাধ্যম হিসেবে ব্যবহার ক'রেছে। এর ফলে বুরাঁকথার জনপ্রিয়তা বর্তমানে খুবই বেড়ে গেছে।

একথা সত্য যে, চলচ্চিত্র ও দূরদর্শনের ব্যাপক প্রচারের ফলে অজ্ঞের শহর বাসীদের কাছে বুরাঁকথা খুব একটা সমাদর পায় না। তবে অজ্ঞের গ্রামাঞ্চলে লোকশিক্ষা ও লোকসুহৃৎতার সবচেয়ে শক্তিশালী এক মাধ্যম বা আঙ্গিক হিসেবে বুরাঁকথা খুবই গুরুত্বপূর্ণ এক ভূমিকা পালন ক'রে চলেছে।

# উড়িষ্যার লোকনাট্য



## □ যাত্রা

উড়িষ্যার লোকনাট্যের সাধারণ নাম হ'লো যাত্রা। পশ্চিমবঙ্গে যাত্রা ব'লে যেমন বিশেষ এক লোকনাট্য বোঝায়, উড়িষ্যায় তেমন নয়। উড়িষ্যায় সমস্ত লোকনাট্যকেই যাত্রা ব'লে চিহ্নিত করা হয়। তবে বাংলা যাত্রার মত উড়িয়া যাত্রারও প্রচলন আছে। ভাষাগত ভিন্নতা ব্যতিরেকে এ দুয়ের মধ্যে পার্থক্য আজকাল তেমন চোখে পড়ে না। বাইহোক, যাত্রা শব্দটির উৎস নির্ণয়ে নানা মতের প্রচলন আছে। পশ্চিমবঙ্গে যাত্রা প্রসঙ্গে সেগুলির অবতারণা করা হ'য়েছে। এখানে শুধুমাত্র উড়িষ্যার লোকনাট্য বিশেষজ্ঞ শ্রদ্ধেয় দাঁরেন দাশের অভিমতটিই সংক্ষেপে বিবৃত হ'লো। শ্রদ্ধেয় দাশ মনে করেন, যাত্রা ও থিয়েটার সমার্থক। কেননা, যাত্রার হিন্দী ও সংস্কৃত উচ্চারণের সঙ্গে থিয়েটারের বিভিন্ন ইওরোপীয় ভাষার উচ্চারণের ধ্বনি-সাম্য খুবই স্পষ্ট। দু'টি শব্দই ইন্দো-ইওরোপীয় ভাষা গোষ্ঠীরই অন্তর্ভুক্ত। ফলে এ দু'য়ের উৎস এবং অর্থ এক ব'লে মনে করেন দাশ। দাশের এই অভিমত যেমন কুচি-সিদ্ধ, তেমনি ভাষা বিজ্ঞানের দ্বারাও সমর্থন যোগ্য বলে মনে হয়।

বাইহোক, উড়িষ্যায় পর্ষাপ্ত যাত্রায় শিল্পময় পাথুরে নিদর্শন পাওয়া গেছে। ফলে, আজকের উড়িয়া যাত্রার উৎস নির্ণয় অনেকটা সহজ হ'য়ে পড়েছে।

খ্রীষ্টপূর্ব দ্বিতীয় শতকে মহারাজ ধারাবেলা উদয়গিরির হাতীগুম্ফায় এই সব শিলালিপি খোদিত করেছিলেন। এর মধ্যে সাতারা শব্দটি পাওয়া গেছে। সম্রাট ধারাবেলা তাঁর প্রজাদের জন্য যে নাট্যগৃহ নির্মাণ করেছিলেন তারই নাম ছিল সাতারা। এই সাতারা থেকেই যাত্রা শব্দটির উদ্ভব বলে অনেকে মনে করেন।

বাইহোক, ধারাবেলার সাতারা থেকে বোঝায় যে, উড়িষ্যায় যাত্রার ঐতিহ্য খুবই প্রাচীন। কিন্তু পরবর্তিকালে একের পর এক রাজনৈতিক বিপর্যয়, অর্থনৈতিক অচলাবস্থা এবং লোক ও নাগর সংস্কৃতির বিভেদমাত্রার বৃদ্ধিতে যাত্রা খুবই বিপর্যয়ের সম্মুখীন হয়। এসব সত্ত্বেও আজও সঙ্গীত এবং নৃত্য সমন্বিত ঐতিহ্যমণ্ডিত যাত্রা উড়িষ্যার আপামর জনসাধারণকে মোহিত করে। একদা ধারাবেলার সাতারায়, স্থায়ী প্রেক্ষাগৃহে যাত্রা অভিনীত হ'ত। আর আজকের উড়িষ্যায় যাত্রাওয়ালারা গ্রাম থেকে গ্রামান্তরে ঘুরে অস্থায়ী আসরে যাত্রার অভিনয় করে।

উড়িষ্যায় বেশ কিছু সংখ্যক নৃত্য, গীত ও অভিনয় সমন্বিত লোকনাট্য আদিক আছে। এদের মধ্যে যেমন আছে একক ও দ্বৈত অভিনয়াত্মক আদিক, তেমনি আবার বহু অভিনেতার দ্বারা পরিবেশিত আদিক। একক অভিনয়াত্মক আদিকগুলি হ'লো—(১) বহুরূপী, (২) ঘটপটুয়া, (৩) মন্দাপোতা কেলা, (৪) জাহ্নঘটা, (৫) যোগী, (৬) ঘুড়ুকী, (৭) ধানকইলা, (৮) গল্প সাগর, (৯) কথক, (১০) হরিকথা প্রভৃতি। দ্বৈত অভিনয়াত্মক আদিকগুলির মধ্যে উল্লেখযোগ্য হ'লো—(১) ঘট কলসী, (২) ধোবানাচ, (৩) শবর-শবরানী, (৪) কেলা কেলুনী, (৫) দশকাঠিয়া প্রভৃতি। আর চার থেকে আটজন শিল্পীর দ্বারা অভিনীত আদিকগুলি হ'লো—(১) গোটি পোয়া, (২) সর্দানাট, (৩) ঘুড়ুকীনাট, (৪) ধুম্পাগীত, (৫) নানুনী নাচ, (৬) মহরীনাচ (৭) নাগ নাচ, (৮) পটুয়া যাত্রা, (৯) অঙ্গরা নৃত্য, (১০) চৈতী ঘোড়া (১১) পালা, (১২) ধান কইলা, (১৩) দলখাই রসের কেলি, (১৪) যমদানী, (১৫) গুঞ্জীকূট প্রভৃতি আর কুড়ি থেকে পচিশ জন শিল্পী দ্বারা পরিবেশিত লোকনাট্যগুলি হ'লো—(১) লীলা, (২) সুরাঙ্গা, (৩) দণ্ডনাট, (৪) বন্দীনাট, (৫) প্রহ্লাদ নাটক, রামনাটক এবং হরিশ্চন্দ্র নাটক (৬) পাইকানাট, (৭) লাউড়ী নাট, (৮) ছোঁনাট, (৯) ঘুমর নাট, (১০) রণপা নাট, (১১) সম্ভ্রদা, (১২) মেলানা প্রভৃতি।

আগেই বলা হয়েছে যে, উড়িষ্যাতে যাত্রা বলতে সাধারণতঃ লোকনাট্যই বোঝায়। ফলে উপরে উল্লেখিত আদিকগুলিকেও যাত্রা বলা হয়ে থাকে। অর্থাৎ উড়িষ্যাতে নৃত্য, গীত ও অভিনয় সমন্বিত কোনো কাহিনীর উপস্থাপনাই হ'লো যাত্রা। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে পশ্চিমবঙ্গের প্রধান লোকনাট্য আদিকটির নামই

যাত্রা আর মহারাষ্ট্রে নাট্যোৎসবকেই বলা হয় যাত্রা। তবে উড়িষ্যাতে লোকনাট্যকে কেবল যাত্রাই নয়, সমাজ, লীলা, নাট, নাচ, স্তম্ভাঙ্গা এবং তামাশা নামেও অভিহিত করা হ'য়ে থাকে। যাত্রার বৈশিষ্ট্য ও উৎস অল্পজ্ঞ আলোচিত হয়েছে। আর সমাজ বলতে বোঝায় নাটক। লীলা হলো দেবতা অথবা অবতার-কল্প মাহুঘেরই কাঁতি কাহিনীর প্রদর্শন। নাট নাট্যেরই সমার্থক আর নাচ হলো নৃত্যের প্রাধান্য বিশিষ্ট নাটক আর তামাশা হ'লো রঙ্গ নাট্য। উড়িষ্যাতে 'তামাশার'র প্রচলন মধ্য যুগে, মোঘল আমলে। তখন এর নাম ছিল মোঘল তামাশা। মোঘল তামাশায় উড়িষ্যার সঙ্গে উর্দু ও পার্শীর ব্যবহার হয়ে থাকে। এতে হিন্দু ও মুসলমান সংস্কৃতির সংমিশ্রণ লক্ষ্য করা যায়। আর স্তম্ভাঙ্গা শব্দটি এসেছে সংস্কৃত শব্দ থেকে। শব্দ অর্থ উত্তম অভিনয়। উড়িষ্যাতে কাব্যনাট্য, গীতি-নাট্য ও নৃত্য নাট্যকে সাধারণতঃ স্তম্ভাঙ্গা বলা হয়ে থাকে। শোনা যায়, অসমের অঙ্গিয়া নাটের প্রবর্তক শঙ্করদেব পঞ্চদশ শতাব্দীতে যখন পুরীতে ছিলেন তখন তিনি এই স্তম্ভাঙ্গা দ্বারা ভীষণভাবেই প্রভাবিত হয়ে পড়েছিলেন। এই সময়কার প্রখ্যাত উড়িয়া কবি বলরাম দাসের লেখা লক্ষ্মী পুরাণ স্তম্ভাঙ্গা খুবই জনপ্রিয়তা অর্জন করে। ফলে পরবর্তী কালের জনজীবন-এই স্তম্ভাঙ্গা দ্বারা বিশেষভাবেই প্রভাবিত হ'য়ে পড়ে।

সময়ের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে উড়িয়া যাত্রায়ও বেশ পরিবর্তন এসেছে। যেমন আগে চরিত্ররা মঞ্চে এসে আত্ম-পরিচয় দিত এবং অভিনেতারা তাৎক্ষণিক-সব-সংলাপের সাহায্যে যথাযথ চরিত্র সৃষ্টির মাধ্যমে কাহিনীকে এগিয়ে নিয়ে যেত কল্পিত পরিণতির দিকে। কিন্তু এখন আর স্বমুখে আত্মপরিচয় দেয়ার রীতি যেমন নেই তেমনি তাৎক্ষণিক সংলাপ সংযোজনের প্রথাও একেবারে উঠে গেছে বললেই হয়। তাছাড়া যাত্রায় আজ আর আগের মত কেবল পুরাণ ও মহাকাব্যের কাহিনীই পরিবেশিত হয় না, সমকালীন সামাজিক কাহিনীও পরিবেশিত হচ্ছে। আগেকার দিনের যাত্রা ছিল একান্তভাবেই গীতিবহুল কিন্তু আজকাল এমন যাত্রাও পরিবেশিত হচ্ছে যাতে একটিও গান নেই। অবশ্য গান অন্তর্ভুক্ত না হলেও এখনো এই যাত্রায় গুরুত্ব, শেষে এবং প্রতিটি অঙ্কের আরম্ভের সময় একতান বাদন অবশ্যই থাকে। প্রাচীন যাত্রায় বিদ্যুৎ থাকত, আজকের যাত্রা বিদ্যুৎহীন।

উড়িষ্যার যাত্রায় কিন্তু সংস্কৃত নাট্যের কিছু কিছু উপকরণ প্রযুক্ত হয়ে থাকে, যেমন—বন্দনা গীতি, নাচ, পরিচয় দানের জগ্ন স্তম্ভাঙ্গার, গন্ধর্ব, নৃত্য, নাট্য ঘটনার মাঝে মাঝে হাস্য-কৌতুক পরিবেশন করে রিলিফ দেয়, সমবেত গান ইত্যাদিতে সে অনুসরণ-প্রবৃত্তি স্পষ্ট। তবে উপরোক্ত উপকরণগুলি আমাদের শাঙ্কীয় না লোকনাট্যের নিজস্ব ব্যাপার সে নিয়েও মতানৈক্য আছে। যাইহোক, উড়িষ্যার প্রখ্যাত যাত্রা পালাকারদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য হলেন গোপাল দাস, জগন্নাথ



পাণি, গোপাল রেণু দাস, বন্ধু নায়েক, ভিখারী নায়েক, বৈষ্ণব পাণি, বালকৃষ্ণ মহান্তি, রামচন্দ্র সোয়েন প্রমুখ।

উড়িয়া ষাট্কার মঞ্চ যেমন সহজ-সরল, তেমনি আড়ম্বরহীন। একথণ্ড ফাঁকা জায়গার ঠিক কেন্দ্রস্থলে থাকে এই মঞ্চ বা রঙ্গস্থল। এই রঙ্গস্থলের চারদিকে বৃত্তাকারে বসে দর্শক। সাজঘর বা গ্রীনরুম থাকে বেশ কিছুটা দূরে। মঞ্চ থেকে সাজঘর অবদি একটি পথ ছেড়ে দিয়েই তবে দর্শকরা আসন নেয়। এই পথটিকে বলা হয় পুষ্পপথ। এই পুষ্পপথটি অনেক সময় মঞ্চের প্রলম্বিত অংশ হিসেবেও ব্যবহৃত হয়। সাধারণতঃ মঞ্চের যে দিকে এই পুষ্পপথটি থাকে, ঠিক তার বিপরীত দিকে দর্শকের সম্মুখেই বসে গায়ন-বায়ন। অনেক সময় অংশ পুষ্পপথের ওপর একটি উঁচু পাটাতনের ওপরই আসন নেয় গায়ন-বায়ন। উড়িয়া যাত্রায় এখনো মঞ্চোপকরণ বলতে মঞ্চে থাকে শুধুমাত্র একটি চেয়ার। এই চেয়ারটি বিভিন্ন সময়ে ভিন্ন ভিন্ন কাজে ব্যবহৃত হয়। কখনো এই চেয়ারটি হয়ে ওঠে রাজার সিংহাসন, আবার কখনো বা কোনো গাছ আবার কখনো বা কোনো ভিখিরির কুঁড়ে ঘর। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে পশ্চিমবঙ্গের যাত্রামঞ্চেও অনুরূপ এক স্থায়ী চেয়ারের প্রয়োগ ছিলো পাঁচের দশক অবধি।

যাইহোক, এক্ষণে উড়িষ্যার যাত্রা প্রজাতির কয়েকটি আঙ্গিকের সংক্ষিপ্ত পরিচয় দেয়া হলো।

গল্পসাগর, হরিকথা এবং কথক : দীর্ঘদিন ধরে এই আঙ্গিকগুলি উড়িষ্যায় প্রচলিত রয়েছে। সাধারণতঃ কোনো ফাঁকা জায়গায় সমতল ভূমিতেই এগুলি পরিবেশিত হয়। বাগ্মন্যাদেবর নিয়ে একজন শিল্পীই এটি পরিবেশন করে থাকে। বাগ্মন্য হিসেবে ব্যবহৃত হয় মঞ্জিরা, একতারা, রামতাল এবং দশকাঠি। শিল্পী তার কণ্ঠস্বর বদলে বদলে একাই বিবিধ চরিত্রের সংলাপ উচ্চারণ করে চলে। নানাবিধ কোতুক ও হাস্যরসের অবতারণা করে সে পরিবেশিত কাহিনীকে সরস এবং আকর্ষণীয় করে রাখে। সাধারণ উড়িয়া পোষাক পরেই সে কাহিনী পরিবেশন করে থাকে।

দশকাঠিয়া : দশ-কাঠিয়া পরিবেশন করে দু'জন শিল্পী। প্রধান শিল্পীকে ললে গায়ক আর তার সহকারীকে বলে পালিয়া। পালিয়া মাঝে মাঝেই স্বর করে বলে ওঠে—জয় রামজী, জয় রামজী, নবীন হুন্দর রামজী, জয়-রামজী। সাধারণতঃ রামায়ণের কাহিনীই দশকাঠিয়াতে পরিবেশিত হয়ে থাকে। গানের সাহায্যেই বিবৃত হয় কাহিনী। বিশেষ বিশেষ নাটকীয় মুহূর্তে অবশ্য সংলাপও সংযোজিত হয়। তখন গায়ক ও পালিয়া দুই ভিন্ন চরিত্রে অবতীর্ণ হয়ে একে অপরের বিপরীতে অভিনয় করে চলে। দশকাঠিয়ার একটি আসর সাধারণতঃ তিন ঘণ্টার মধ্যেই শেষ হয়ে যায়। গায়ক ও পালিয়া উভয়েই বেশ জাঁকজমক-পূর্ণ পোষাক পরে। বাগ্মন্য হিসেবে গায়কের হাতে থাকে একফালি বা রামতালি

আর পালিয়ার হাতে থাকে দশকাঠিয়া। দশকাঠিয়া হচ্ছে দুই ষণ্ড কাঠ দিয়ে তৈরী এক ধরনের তালবন্ধ। দেবতার কাহিনী পরিবেশনের ফাঁকে ফাঁকে রঙ্গরস ও ব্যঙ্গ-কৌতুক পরিবেশন ক'রে দশকাঠিয়ার শিল্পীদ্বয় দর্শকের মনোরঞ্জন সাধন ক'রে থাকে। বর্তমানে উড়িষ্যায় প্রায় ১৫০টির মত দশকাঠিয়ার দল আছে এবং এর সবকটিই প্রায় গঙ্গাম জিলায়।

চৈতী ঘোড়ানাট : চৈত্রমাসে জেলেরা চৈতী ঘোড়ানাট প্রদর্শন করে। সমকালীন জীবনের ছোটো ছোটো ঘটনা, সামাজিক নকশা এবং নানাবিধ রঙ্গ-কৌতুকই এর মুখ্য উপজীব্য। কথিত আছে যে রামচন্দ্রের বনবাসকালে জনৈক মাঝি তাঁকে সরযু নদী পার ক'রে দিলে রামচন্দ্র খুশি হ'য়ে তাকে একটি ঘোড়া উপহার দিয়েছিলেন। জেলেরা নিজেদের সেই মাঝির উত্তর পুরুষ বলে মনে করে। তাই সেই গৌরবময় স্থিতি—এই ঘোড়া নাচের মাধ্যমেই বহন ক'রে চলেছে। চৈতী ঘোড়ানাটের ঐতিহ্য যে দীর্ঘদিনের তা উপরের কাহিনীটি থেকেই স্পষ্ট হ'য়ে ওঠে।

জনা পাচেক শিল্পী নিয়ে ঘোড়ানাটের একটি দল তৈরী হয়। এরমধ্যে একজন ঢুলী, একজন মুহুরী থাকে। আর থাকে রাউত, রাউতানি আর ঘোড়া নাচিয়ে।

বাঁশ ও কাপড় দিয়ে ঘোড়ার উর্দ্ধাঙ্গের অন্তরূপ একটি ফাঁপা কাঠামো তৈরী করা হয়। একজন অভিনেতা এই ফাঁপা কাঠামোটির মধ্যে দেহ ঢুকিয়ে তারপর কাঠামোটিকে কোমরের সঙ্গে শক্ত ক'রে বেঁধে ঘোড়া সাজে এবং গান ও বাজনার তালে নাচতে থাকে।

ঘোড়ানাটের মূল গায়ক হচ্ছে রাউত। আর রাউতানী হলো তার স্ত্রী। রাউতানী যেমন নৃত্য পরিবেশন ক'রে দর্শক আকর্ষণ করে, যেমনি রাউতের গানেরও দোয়ারকি করে। রাউতানীর সঙ্গে সঙ্গে ঘোড়াটিও মঞ্চে নাচতে থাকে। রাউতের গান, রাউত ও রাউতানির মধ্যকার তাৎক্ষণিক সংলাপ, রাউতানী ও ঘোড়ার নাচ এবং নানাবিধ রঙ্গরসে উড়িষ্যার জেলেদের এই ঘোড়ানাট বেশ জমে ওঠে।

ছোঁ-নাট : উড়িষ্যায় ছোঁনাচ ছোঁনাট হিসেবে পরিচিত হলেও তা নাচ হিসেবেই সমধিক প্রচলিত ও পরিচিত। তাই আর তার আলোচনা করা হ'লো না।

পালা : পালা শব্দটি মূলতঃ পালি ভাষা থেকে এসেছে। এককালে কলিঙ্গের জনসাধারণের ভাষাই ছিল পালি। যাইহোক, পালা দুই ধরনের। বৈঠকী পালা এবং থিরা পালা। মোঘল যুগে হিন্দু ও ইসলাম ধর্মের পারস্পরিক সংমিশ্রণে উভয় ধর্মের দেবতা হিসাবে আবির্ভাব ঘটেছিলো সন্তাপীরের। বৈঠকী পালা

সত্যাগীরের পূজার সঙ্গে সংশ্লিষ্ট আর থিয়া পালায় মূল নিহিত রয়েছে দণ্ডনাটকের ‘বিনকারা’ অংশের মধ্যে।

পূর্বরঙ্গ ভারতীয় লোকনাট্যের অন্ততম এবং অনিবার্হ একটি অঙ্গ। পালাতেও নাট্যরসের সূচনায় পূর্বরঙ্গ সংঘটিত হয়। পালায় এই পূর্বরঙ্গে নাট্য-শাস্ত্রে উল্লেখিত পূর্বরঙ্গ বিধির প্রভাব লক্ষ্য করা যায়।

বাইহোক, থিয়া পালা উৎকৃষ্ট সাহিত্য গুণে সমৃদ্ধ। থিয়া পালায় একটি দলে সাধারণতঃ ছ’জন অভিনেতা থাকে। প্রত্যেকেই জাঁকজমকপূর্ণ প্রাচীনকালের রাজকীয় পোষাক পরে। দলনেতাকে বলা হয় গায়ক। তার হাতে থাকে চামর এবং মঞ্জিরা। বাকিদের বলা হয় পালিয়া। এরা সমবেত ভাবে ধুয়া টানে এবং দোহার ধরে মূল গায়ককে অহুসরণ করে। পালায় গায়কের মঞ্জিরা ছাড়াও বাগ্মন্ত্র হিসেবে খোল এবং করতাল ব্যবহৃত হয়। পালায় একজন ভাঁড়ও থাকে। নানাবিধ অঙ্গাভিনয় সহযোগে সে কৌতুকাভিনয় পরিবেশন করে। গায়ক ধারা বিবরণীর মত ক’রে কাহিনী বর্ণনা ক’রে যায়। কাহিনীর নাটকীয় অংশগুলিতে পালিয়ারদের মধ্য থেকে একজন উঠে কোনো এক চরিত্রের ভূমিকা-ভিনয় করে এবং তাৎক্ষণিক সংলাপের সাহায্যে কাহিনীকে এগিয়ে নিয়ে যায়। পালায় নৃত্যের খুবই উল্লেখযোগ্য একটি ভূমিকা আছে।

কখনো কখনো পালায় একাধিক দলের মধ্যে প্রতিযোগিতারও ব্যবস্থা করা হয়। একে বলা হয় বাদী পালা।

দশকাঠিয়া পালা : পালা এবং দশকাঠির সংমিশ্রণে সম্প্রতি দশকাঠিয়া পালায় প্রচলন হয়েছে।

দণ্ডনাট : দণ্ডনাট উড়িষ্যার অন্ততম প্রাচীন লোকনাট্য। এই নাট অভিনয়ের প্রাক্কালে একটি দণ্ড পূজিত হয় বলে একে দণ্ডনাট বলা হয়। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে এই দণ্ডপূজায় শাস্ত্রীয় নাট্যের ‘ধ্বজদণ্ড’ বা জজরৈর প্রভাব রয়েছে।

দণ্ডনাটকের দুটি পর্ব—পানি দণ্ড এবং ভূমি দণ্ড। প্রথম পর্বটি পরিবেশিত হয় রাত্রিতে। এই পর্বে নৃত্য, গীত ও নাট্যাংশ থাকে। তবে দণ্ডনাটকের কাহিনী আদি, মধ্য ও অন্ত্যযুক্ত কোনো সম্পূর্ণ কাহিনী নয়, নীতি ও ধর্মভিত্তিক অনেকগুলি ছোটো কাহিনী এতে পরিবেশিত হয়। দণ্ডনাটকে যেসব চরিত্র খুবই জনপ্রিয় তাঁরা হলেন—প্রভা, চাধাইয়্যা, যোগী, কেলা, পাত্র-সুধ, বিনকারা, বইধান, শিব, পার্বতী, কৃষ্ণ এবং গোপী।

দণ্ডনাটকে বাগ্মন্ত্র হিসেবে ব্যবহৃত হয় ঢোল, মুহুরী, ঘটা, শঙ্খ এবং কহালী দণ্ডনাটকের নৃত্যাংশ দর্শকের কাছে খুবই আকর্ষণীয়।

রাসলীলা, লাউড়িনাট, রহস কীর্তন, রাধা-প্রেমলীলা, কৃষ্ণলীলা আধারিত বাজা। রাসলীলার মুখ্য অবলম্বন প্রখ্যাত সাধক কবি অচিন্তানন্দের জনপ্রিয়

কাব্য 'রাস'। রাধা-প্রেমলীলা বাজা গীত-গোবিন্দের অনুসরণে রচিত। কৃষ্ণ-লীলা বাজায় কৃষ্ণের বৃন্দাবন লীলার বিভিন্ন ঘটনা পরিবেশিত হয়। সম্পূর্ণ কৃষ্ণ-লীলার পরিবেশনে সাত-আট দিন লেগে যায়। আর কালীর দমন যাত্রায় কেবল-মাত্র কৃষ্ণ কর্তৃক কালীদেহে কৃষ্ণ কর্তৃক কালীর নাগ দমনের কাহিনীই উপস্থাপিত হয়।

পটুয়া বাজা : পটুয়া বাজাও দণ্ডনাটের মত ধর্মীয় অঙ্কনানের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট। নানা ধরনের পটুয়া আছে, যেমন—ঘট পটুয়া, উড় পটুয়া, নিয়ান পটুয়া, কাঁটা পটুয়া, ষণ্ড পটুয়া, বুল পটুয়া এবং শুধু পটুয়া। এই শুধুপটুয়াতেই নাচ, গান এবং অভিনয়ের হ্রস্ব বিজ্ঞাস লক্ষ্য করা যায়। বাইহোক, সামগ্রিকভাবে পটুয়ার উপস্থাপন রীতি চৈতী ঘোড়ার উপস্থাপন রীতিরই সমগোত্রীয়।

ঘুড়িকি নবরঙ্গ নাট : ঘুড়িকি হ'লো কাঠের তৈরী একধরনের বাস্তবস্থ। এই নাটের উপস্থাপনে ঐ বাস্তবস্থটি সারাংশ ধরে বেঞ্চে চলে বলেই বাস্তবস্থটির নামানুসারেই নাট্যটির অঙ্কন নামকরণ করা হ'য়েছে। ঘুড়িকি একটি পূর্ণাঙ্গ নাট্য আঙ্গিক। সাধারণতঃ এতে আট থেকে দশ জন অভিনেতা অংশ নিয়ে থাকে। বালিকাবেশী ছুটি বালকের নাচগান দিয়েই শুরু হয় ঘুড়িকির অভিনয়। এতে একই অভিনেতা বিভিন্ন সময়ে বিভিন্ন চরিত্রের অভিনয় করে থাকে। ঘুড়িকি নবরঙ্গ নাট পরিবেশনে সাধারণতঃ তিন থেকে চার ঘণ্টা সময় লাগে।

বন্দীনাট : বন্দীনাট মূলতঃ মধ্য ও পশ্চিম উড়িষ্যায় তথাকথিত নিম্ন-বর্ণীয় হিন্দুদের মধ্যেই প্রচলিত। এটিও দণ্ডনাটকের মত ধর্মীয় অঙ্কনানের সঙ্গেই সংশ্লিষ্ট। রাধার স্বামী চন্দ্রসেনের বোন অর্থাৎ রাধার ননদের নাম ছিল বন্দী। বন্দী কিভাবে রাধাকৃষ্ণের পরকীয়া প্রেমলীলায় নিঃস্বার্থভাবে সাহায্য ক'রেছিল, তাই-ই বন্দীনাটের মূখ্য উপজীব্য। বন্দীনাটের আসর বসে সমতলভূমিতেই। অভিনেতারা অভিনয় শেষ হ'লে দর্শকদের মধ্যে গিয়েই আসন নেয়, আবার সময় এলে দর্শকদের মধ্য থেকে উঠে এসে রক্তস্থলে অভিনয় করতে থাকে। বাস্তবস্থ হিসেবে কেবলমাত্র ঢোলই এতে ব্যবহৃত হয়।

ভারতলীলা বা দ্বারীনাট : অর্জুন ও শ্ৰুতদ্রার মিলন কাহিনীই ভারত-লীলার বিষয়বস্তু। একে দ্বারীনাটিক বলা হয়। কেননা এর অন্ততম মূখ্য চরিত্র দ্বারী (শ্ৰুতদ্রার) কেবলমাত্র কাহিনীর মূখ্য বর্ণনাকারীই নয়—অর্জুন ও শ্ৰুতদ্রার প্রেমপর্বের মূখ্য সহায়কও বটে। কাহিনীর সঙ্গে সামগ্রিকপূর্ণ নানাবিধ হাস্যকৌতুক এবং নৃত্যগীত ছাড়াও সংলাপ এবং বর্ণনার সাহায্যে গভীর শাস্ত্রা-লোচনাও করা হয় এই নাটকে। দ্বারী নাটে হাস্যকৌতুকের বিশিষ্ট এক ভূমিকা আছে।

দেশীনাট : দেশীনাট উড়িষ্যার কোরাপুট জিলার প্রচলিত এক প্রাচীন

লোকনাট্য। এই নাটকে দেবদেবী, রাক্ষস-রাক্ষসী, মাহুয, জীবজন্তু এবং পশুপক্ষী—প্রায় সব ধরনের চরিত্রেরই সমাবেশ ঘটে। দেশীনাট্যের সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য দিক হলো এই যে এটি একটি মুখোশ নাট্য, কেননা সব চরিত্রই এতে মুখোশ পরে মঞ্চাবতীর্ণ হয়। রামায়ণের বিভিন্ন কাহিনীই এতে পরিবেশিত হয়ে থাকে।

রামলীলা : ভারতবর্ষের অসংখ্য প্রদেশের মত উড়িষ্যাতেও রামলীলা-ভিনয়ের প্রচলন আছে। তবে সব চরিত্রই মুখোশ পরে এমন রামলীলা একমাত্র উড়িষ্যাতেই প্রচলিত। এরকম রামলীলার একমাত্র নক্সির তাই দেশীনাট। তা'বে রামলীলা নামে প্রচলিত এখানে রামকাহিনীর পরিবেশনে চরিত্রাভিনেতার কখনো বা মুকাভিনয় ক'রে আর কখনো বা সংলাপাভিনয় ক'রে কাহিনীকে এগিয়ে নিয়ে যায়। আর গায়ক তার সহকারীদের নিয়ে সঙ্গীত পরিবেশন করে। সাধারণত: রামলীলা ঐতিহ্যগতভাবে পর্যায়ক্রমে কয়েক রাত্রি ধরেই পরিবেশিত হয়।

লক্ষাপোড়ী : লক্ষাপোড়ী মূলত: রামলীলাভিনয়েরই অংশ। সমগ্র উত্তরভারতে এটি লক্ষাদহন বা দশেরা অস্থান নামেই পরিচিত। বাইহোক, উড়িষ্যার দশপাল্লা অঞ্চলে প্রচলিত লক্ষাপোড়ী অস্থান তার বৈচিত্র্য ও বিশালতার কারণে স্বতন্ত্র একটি লোকনাট্যের মর্যাদা অর্জন ক'রে উড়িষ্যা লোকনাট্যে বিশেষ একটি স্থান করে নিয়েছে। লক্ষাপোড়ীর জন্ম প্রায় ১ মাইল দীর্ঘ একটি স্থান নির্বাচন করা হয়। এর দৃশ্যসজ্জাও খুবই বৈচিত্র্যময়। পুষ্পকরথে রাবণের সীতাহরণের দৃশ্য এতে একেবারে পুষ্কারপুষ্কারপেই উপস্থাপন করা হয়। শেষে হুম্মান এসে লক্ষা পুড়িয়ে দিলে তবে লক্ষাপোড়ীর অভিনয় শেষ হয়।

ধনুয়া যাত্রা : সম্বলপুরের বরাগড়ের ধনুয়া যাত্রা কল্লনার ঐশ্বর্ষে সমৃদ্ধ। ধনুয়াযাত্রার অভিনয়ক্ষেত্র হিসেবে কয়েকটি গ্রাম, শহর এবং নদী ব্যবহৃত হয়। এই বিশাল ক্যানভাসে শ্রীকৃষ্ণলীলার বৃন্দাবন ও মথুরাপর্ব পরিবেশিত হয়। কোনো গ্রাম হয় বৃন্দাবন আর কোনো শহর হয়ে ওঠে মথুরা। এই শহর ও গ্রাম সমূহের অধিবাসীরা একই সঙ্গে ধনুয়া যাত্রার দর্শক এবং প্রদর্শক। ধনুয়া যাত্রার সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য ব্যাপার হলো এই যে এতে যেখানে কংসের অত্যাচারী চরিত্রের অভিনয় হয় সেখানে রাজা কংস উপস্থিতপ্রজা (দর্শক) বৃন্দের থাকে যে পরিমাণ অর্থদণ্ড দেন তাকে তা মেনে নিয়ে সেখানেই সেই অর্থ কংসকে দিয়ে তবে শান্তি মুকুব ক'রতে হয়। অবশ্য সমস্ত কিছুই সংঘটিত হয় অভিনয়-ছলে। ধনুয়া যাত্রা তার ব্যাপ্তি, বিশালতা ও আড়ম্বরের দিক থেকে রামনগরের রামলীলার সঙ্গেই তুলনীয়।

শক স্বর নাট : সাধারণ যাত্রার সঙ্গে শকস্বর নাটের প্রায় সব ব্যাপারেই

মিল আছে। তবে শব্দ স্বর নাটের অন্ততম চারিত্র্য বৈশিষ্ট্য নিহিত এর নাচে। এতে নৃত্যাংশে সংযোজিত হয় তাণ্ডব নৃত্য। তাণ্ডব নৃত্যকে আবার শব্দ নৃত্য ও বলা হ'য়ে থাকে। শব্দ নৃত্য আবার দুই প্রকার। প্রত্যেকটি ভাগকে বলা হয় স্বর। কৃষ্ণ জীবনের নানাবিধ কাহিনীই এর মুখ্য অবলম্বন। বাইহোক উড়িষ্যায় শব্দস্বর নাটের ব্যাপক প্রচলন আছে। সম্বলপুর জিলার বরপালি অঞ্চলের কুম্ভারী গ্রামের শব্দস্বর নাট খুবই বিখ্যাত।

কাঙ্কেই নাট : উড়িষ্যায় স্ত্রচালিত পুতুলনাট্য কাঙ্কেই নাট নামে পরিচিত। সখীনাচ, গোপলীলা ইত্যাদি বিষয় এই পুতুল নাটকে পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। এছাড়া রাবণ ছায়া নামে খুবই সমৃদ্ধ এবং ঐতিহ্যশালী এক ছায়া পুতুলনাট্যেরও প্রচলন আছে উড়িষ্যাতে। অগ্ৰত্ব এর বিস্তৃত আলোচনা করা হ'য়েছে।

প্রহ্লাদ নাটক : মঞ্চ গঠনের দিক থেকে প্রহ্লাদ নাটক খুবই গুরুত্বপূর্ণ। কেননা প্রহ্লাদ নাটকের মঞ্চ ভারতের অগ্ৰ যেকোনো লোকমঞ্চ থেকেই স্বতন্ত্র। তাছাড়া রাজ পোষাক, সঙ্গীত এবং পরিবেশন পদ্ধতির দিক থেকেও এর বৈশিষ্ট্য চোখে পড়ার মত। তাই সবিস্তারে এর আলোচনা করা হ'লো।

উড়িষ্যার গঞ্জাম জেলায় এই বর্ণময় ঘটনাবাহুল লোকনাট্যের প্রচলন আছে। গঞ্জামের জলন্তর তালুকের সামন্ত শ্রী রামকৃষ্ণ ছোটরায়ে পৃষ্ঠপোষণায় প্রখ্যাত কবি ও নাট্যকার গোপীনাথ পরিছা সর্বপ্রথম পালাটি লেখেন। যেহেতু তিনি শ্রী ছোটরায়ে দরবারে ছিলেন সেহেতু নাটকটি তার নামে প্রচলিত! নাটকটির বর্ণময় প্রযোজনায় আকৃষ্ট হ'য়ে পাশ্চাত্যী তালুকদাররা যথা স্বরাজ্যের রাজা কিশোরচন্দ্র হরিচন্দন জগদেও, পারলাথেমুণ্ডির রাজা পদ্মনাভ রাও এবং তারালার রাজা রামচন্দ্র স্বরদেও প্রহ্লাদ নাটক রচনায় তাদের সভা-কবিদের উৎসাহিত করেন। সম্ভবতঃ এইসব নাটক উনবিংশ শতাব্দীর দ্বিতীয়ার্ধেই লেখা হ'য়েছিল।

প্রহ্লাদ নাটক ধ্রুপদী নাট্যাঙ্গণ মেনে লেখা হয়নি। সমগ্র নাটকে কোনো অঙ্ক বা দৃশ্য বিভাগ নেই। নাটকটিতে 'গাহক' অর্থাৎ প্রধান গায়ক ও ব্যাখ্যাকর্তা ছাড়া কুড়িটি পুরুষ চরিত্র এবং পঁচটি নারী চরিত্র আছে।

নাটকে 'গাহক' বা গায়ক তার নির্দিষ্ট গান ও সংলাপের সাহায্যে পালার ব্যাখ্যাকর্তার দায়িত্ব পালন করেন। তিনি দেবদেবীদের স্তুতি বা বন্দনা গীতি গান, মঞ্চের নেপথ্যে নাটকের যেসব ঘটনা ঘটেছে তার বিবরণ দেন এবং নাটকের ঘটনার 'পূর্বকথা' দর্শকদের অবহিত করেন। সংস্কৃত বহুল উড়িয়া ভাষায়, রাজ-পাত্রীদের মধ্যে অভিনয়ের আগে, ঘটনার অবস্থা ও দৃশ্য সম্পর্কে দর্শকদের আনিয় দেয়। রাজপাত্রীরা গীতিধর্মী সংলাপে তাদের বক্তব্য প্রকাশ করে। এইভাবে কোনো দৃশ্যের আগে 'গাহক' তার গানের মধ্য

দিয়ে দৃশ্যটি প্রতিষ্ঠা করেন, এবং প্রয়োজনীয় তথ্য সমূহ জানিয়ে দেন। অভিনেতারা মঞ্চে অভিনয়ের মাধ্যমে বা কিছু প্রকাশ করতে পারবে না, অথচ নাটকের প্রয়োজনে যেগুলো প্রকাশিত হওয়া দরকার, সেগুলো দর্শককে জানাবার ভার 'গাহক' এর। চরিত্রদের ভাবনা এবং মূড কেমন আছে সে সম্পর্কে দর্শকরা 'গাহক' এর এর গান থেকে জানতে পারেন। নাটকের মূল গীতি ও বাক্যাংশ উপস্থাপনের দায়িত্ব 'গাহক' এর। অভিনেতাদের দায়িত্ব হচ্ছে সংলাপ অর্থাৎ উক্তি প্রত্যুক্তি মূলক আলাপের মধ্য দিয়ে নাটকটি এগিয়ে নিয়ে যাওয়া।

'প্রহ্লাদ নাটক' গীতি প্রধান, এতে একশো কুড়িটা গান আছে, প্রত্যেক গানের জগ্ন রাগ ও তাল নির্দিষ্ট। বন্দনাগীতি হয়ে যাবার পর 'গাহক' দর্শক-মণ্ডলীর কাছে পালা উপস্থাপনের অন্তিমতি প্রার্থনা করেন এবং সম্ভাব্য ভুল-ত্রুটির জগ্ন অগ্রিম ক্ষমা ভিক্ষা করেন। তারপর নাটকের কাহিনীটি সংক্ষেপে বর্ণনা করেন।

নাটকের ভাষা হিসাবে কথ্য উড়িয়া এবং সংস্কৃতবহুল সাধুউড়িয়া উভয়ই ব্যবহৃত হয়। নিম্ন স্তরের চরিত্ররা কথ্য উড়িয়া ভাষায় কথা বলে। নাটকটিতে প্রাচীন ধ্রুপদী থিয়েটার এবং প্রচলিত লোকনাট্যের সংমিশ্রণ ঘটেছে। অধিকাংশ দীর্ঘ বর্ণনামূলক, গুরুগম্ভীর অলঙ্কারবহুল পদ্য-বদ্ধ সংলাপ গাহক এবং দ্বারীর জগ্ন নির্দিষ্ট। চলতি উড়িয়ায় ছোটো, ছোটো বাক্যের সংলাপে এই সব পদ সমূহের ব্যাখ্যা দেওয়া হয়। বিষয়কে সহজবোধ্য করার জগ্ন এর প্রয়োজনও আছে। কেননা প্রহ্লাদ নাটকের অধিকাংশ দর্শকই সাধারণ নিরক্ষর গ্রামবাসী। গল্প সংলাপে পারদর্শী এবং তেলেগু শব্দের ব্যবহার দেখা গেছে। এই নাটকে গীতি সংলাপের ব্যবহার রয়েছে, অর্থাৎ গানের মধ্য দিয়ে চরিত্ররা কথোপকথনে অংশ নেয়।

প্রহ্লাদ নাটকের মঞ্চ কিছুটা অভূত। খোলা মাঠে অস্থায়ী মঞ্চে এর অভিনয় হয়। খোলামাঠে কিছুটা জায়গা দড়ি দিয়ে ঘিরে অভিনয় ক্ষেত্র নির্দিষ্ট হয়। এই অভিনয় ক্ষেত্রের একদিকের প্রান্তে কাঠ দিয়ে চায় বা পাঁচ তলা মঞ্চ খাড়া করা হয়। একেবারে উপরের তলায় ৪'×৩'-মাত্রা বিশিষ্ট প্রসারিত ক্ষেত্র থাকে। এখানে একটি চেয়ার রাখা হয় যেটা সিংহাসন হিসাবে ব্যবহৃত হয়। এই মঞ্চটি বাদ দিয়ে দড়ি দিয়ে ঘেরা অভিনয় ক্ষেত্রটির দৈর্ঘ্য হয় কুড়ি ফুট এবং প্রস্থ পনেরো ফুট। দর্শকরা ক্ষেত্রটির তিনদিক ঘিরে বসে, মঞ্চের বাদিকে গাহক, বাজয়ন্ত্রী ও কোরাস গায়কদের নিয়ে অবস্থান করে। নাটকের পরিস্থিতি অনুযায়ী তারা উঠে দাঁড়িয়ে বা বসে গান বাজনা পরিবেশন করে। আগে বাজয়ন্ত্র হিসাবে মারদালা বা পাখোয়াজ এবং গিনি ব্যবহৃত হতো। তবে এখন হারমোনিয়াম, বেহালা সহ নানা ধরনের ইউরোপীয় বাজয়ন্ত্রও

ব্যবহৃত হচ্ছে। গাঁহক-কোরালের বসবার স্থান এবং কাঠের মধ্যবর্তী এলাকায় একটা সরু পথ থাকে। এই পথ দিয়ে পাত্র-পাত্রীরা অভিনয় ক্ষেত্রে প্রবেশ করে।

প্রহ্লাদ নাটক একটি অপেরা ধর্মী গীতিনাট্য। যদিও নাটকে গানের প্রাধান্য খুব বেশী তবুও কাব্য সংলাপের সঙ্গে গল্প সংলাপও প্রযুক্ত হয়ে থাকে। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে নাটকের গান, গল্প ও পঙ্খ সংলাপের প্রতিটি অংশই লিখিত। এই লিখিত পাণ্ডুলিপির বাইরে যাবার স্বাধীনতা কারো নেই। মুকাভিনয় এবং ঐতিহাস্যসারে শারীরিক মুদ্রার ব্যবহারও প্রহ্লাদ নাটকে পরিলক্ষিত হয়। বাগ্মন্ত্রীরা সমবেত ভাবে 'গণেশ বন্দনা' দিয়ে নাট্যের সূচনা করে। নাটকের প্রতিটি পর্বের সূচনাতেই ঐকতান বাদন হয়। ঐকতান বাদনের শেষে গান দিয়ে আরম্ভ হয় অগ্র পর্ব।

অন্ন কয়েকজন ছাড়া সব চরিত্রকেই নাচতে হয়। হিরণ্যকশিপুর ভয়াল নাচের সঙ্গে সঙ্গতি রেখে মারদালা অশুভ অমঙ্গলসূচক ধ্বনিতে বেজে ওঠে। হিরণ্যকশিপুর চরিত্রাভিনয় প্রহ্লাদ নাটকের একটা গুরুত্বপূর্ণ ব্যাপার। শারীরিক ভাবে শক্তিশালী, দক্ষ-অভিজ্ঞ কলাকুশলীরাই সাধারণতঃ এই চরিত্রে অভিনয় করে! নামী হিরণ্যকশিপু চরিত্রাভিনেতাদের খুবই সমাদর আছে। প্রহ্লাদ নাটক-এর বিভিন্ন দল তাদের ভাড়া করে নিয়ে যায়। যদিও নৃসিংহ চরিত্র মঞ্চে একবারই আসে, তবু সে মুহূর্তটি দর্শকদের কাছে খুবই রোমাঞ্চকর হয়, বিশাল নৃসিংহ মুখোশ পরা অভিনেতার কোমরে দড়ি বাঁধা থাকে এবং একদল বলশালী লোক শক্ত করে সেই দড়ি ধরে থাকে। লোকেরা ভীত হয় এই ভেবে যে পাছে নৃসিংহ সত্যি সত্যিই সংহার মূর্তিতে জেগে ওঠে এবং ভয়ানক কিছু ঘটিয়ে ফেলে। সেটা আটকানোর জগুই ঐ ব্যবস্থা নেওয়া হয়।

কেরালার কথাকলি নাচের অতরূপ বিশদ ও বর্ণময় রূপসজ্জা ও পোশাকের ব্যবহার প্রহ্লাদ নাটকে লক্ষ্য করা যায়। হিরণ্যকশিপু আঁটো সঁটো রঙিন জামা ও নকল গয়নায় রাজকীয় হয়ে ওঠে। তার মুখে লাল রঙ আর দাড়িতে বাদামী রঙ লাগানো হয়, জরির সূতো দিয়ে গোঁফ পাকিয়ে পাকিয়ে কানের পিছন পর্যন্ত নিয়ে যাওয়া হয়। মাথায় পরানো হয় একটা বিরাট মুকুট। তার পারিষদরা মুসলমান আমীর ওমরাহদের পোশাক পরে। এই মুসলিম পোশাক এবং সংলাপে পারসী শব্দের ব্যবহার এই লোনাতো মুসলিম প্রভাবের নিদর্শন।

একটা ছোটোছেলে প্রহ্লাদের ভূমিকায় অভিনয় করে। প্রহ্লাদ কুলহাতা জামা এবং গয়না পরে, নারীচরিত্ররা শাড়ী পরে এবং রান্সদের মুখে থাকে মুখোশ।



## প্রহ্লাদ নাটকের চরিত্রালিপি নিয়রূপ :—

## পুরুষ চরিত্র

## স্ত্রী চরিত্র

|                                  |                 |                           |
|----------------------------------|-----------------|---------------------------|
| বিশ্বেশ্বর                       | সূত্রধার        | দিতি ( হিরণ্য কশিপুর মা ) |
| ব্রহ্মা                          | চরগণ            | লীলাবতী ( „ „ রাণী )      |
| ইন্দ্র                           | দ্বারী          | ভূদেবী ( ধরিত্রী মাতা )   |
| নারদ                             | অশ্বরগন         | দাসী                      |
| হিরণ্য কশিপু                     | বালক            | ধাই                       |
| মন্ত্রী                          | গজকর্ণ          |                           |
| শুক্ৰাচার্য্য                    | মাহুত           |                           |
| চন্দ্রমক (শুক্ৰাচার্য্যের পুত্র) | সাপুঘা          |                           |
| প্রহ্লাদ                         | কপ্ত ( রাক্ষস ) |                           |
| ঋষি                              |                 |                           |

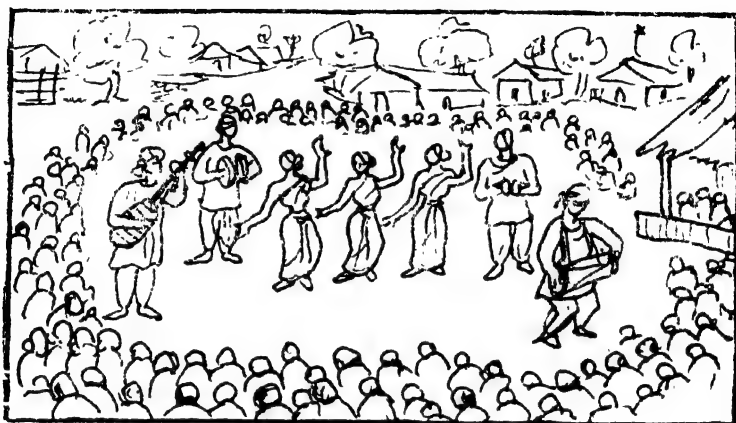
সম্ভবতঃ নৃসিংহপুরাণের জনপ্রিয়তায় উদ্বুদ্ধ হ'য়ে 'স্বযাক্ষা' ও 'লীলা' আদিকের অন্তর্সরণে 'প্রহ্লাদ' নাটকের সৃষ্টি করা হয়। প্রহ্লাদ নাটকে আমাদের শাস্ত্রীয় নাট্যের প্রভাব খুব বেশী। 'স্বযাক্ষা' এবং যাত্রাতেও প্রহ্লাদ কাহিনী নিয়ে পালা প্রচলিত আছে। তাছাড়া আছে নটবর ভ্রমরবর লিখিত 'নৃসিংহ রাস'। 'নৃসিংহ রাস' ও বিভিন্ন জায়গায় গীত হয়। প্রহ্লাদ নাটকে সংস্কৃত শ্লোক আছে বিষয়ালিপি।

বন্দনা গীতির পর 'গাহক'এর আহ্বানে সূত্রধার অভিনয় ক্ষেত্রে এসে নাটকে ব্যবহৃত রাগ, রাগিনী, বাস্তব, মূদ্রা, নাট্য শাস্ত্রানুযায়ী নায়ক, নায়িকা নাটকের রসের ব্যাখ্যা দেন।

দ্বারী, 'প্রহ্লাদ' নাটকের বিদ্যুৎ চরিত্র, সে রাজার প্রবেশ ও প্রস্থান করার সময়, খবরদার বলে হেঁকে ওঠে, ভাঁড়ের নাচ নাচে এবং লম্বা বাক্যে রাজার স্তুতি করে। সব মিলিয়ে দ্বারী দর্শকদের হাস্যরসের যোগান দেয়।

নাটকে বাস্তবতা আনার জন্য আগে রাজা হিরণ্যকশিপু সত্যিকারের হাতীতে চড়ে মঞ্চে আসতেন। প্রহ্লাদকে হাতী দিয়ে পিষে ফেলার দৃশ্যে সত্যিকারের হাতী, এবং সাপ দিয়ে দংশন করানোর দৃশ্যে মঞ্চে সত্যিকারের সাপ আনা হতো। এখন অবশ্য এসব আর দেখা যায় না। নাটকটি মঞ্চস্থ করতে সময় লাগে চার থেকে পাঁচঘণ্টা। প্রহ্লাদ নাটকের প্রচার প্রসার মূলতঃ রাজাপুকুলে, তাই এর অন্য নাম রাজা নাটক। এই নাটকে সঙ্গীতেরই আধিক্য, তাই একে সঙ্গীত প্রহ্লাদ নাটকও বলা হ'য়ে থাকে।

## মহারাক্ষের লোকনাট্য



### □ তামাশা

সাতশো আটশো বছর আগেও মহারাক্ষে বিভিন্ন সব লোক-আজিকের প্রচলন ছিল। সন্তকবি একনাথও অনেক প্রহসন-ধর্মী গীতি রচনা করেছিলেন যেগুলি গাওয়া হত বাকুদের ঢঙে। এছাড়া প্রহসন-ধর্মী ললিত ও ধর্মমূলক গোঙ্কল তো ছিলই। চতুর্দশ-পঞ্চদশ শতাব্দীতে আরব ব্যবসায়ীরা এই সব লোক-আজিককে প্রথম তামাশা বলে অভিহিত করে। এথেকে বোঝাযায় যে ষোড়শ শতাব্দীর আগেই মহারাক্ষে লোক-নাট্যাভিনয়ের চল ছিল। কিন্তু আজ মহারাক্ষের গ্রামে ও শহরে যে তামাশার অল্পদল বা ফড় মারাঠী জনসাধারণের মনোজুষ্টি সাধন করে চলেছে—তার সূত্রপাত যে কবে থেকে তা সঠিকভাবে জানা যায় না। কেননা, পূর্ব মধ্যযুগের কোনো সাহিত্যে এমনকি দলিল দস্তাবেজও তামাশার প্রত্যক্ষ অস্তিত্বের কোনো উল্লেখ নেই। সপ্তদশ শতাব্দীতে মহারাক্ষের গ্রাম্য-মাতৃষের অন্ততম আনন্দ উপকরণ ‘গুম্মত’-কে ব্যাপকভাবে খেল-তামাশা বলা হলেও যে তামাশা আজ আমরা দেখি তার প্রচলন কিন্তু অষ্টাদশ শতাব্দীতে-পেশোয়ারদের রাজত্বকালে। তবে তার আগে, ঔরঙ্গজেবের দাক্ষিণাত্য বিজয়কালে মোগল সেনাবাহিনীর চিত্ত-বিনোদের জন্তে উত্তর থেকে কিছু সংখ্যক নাচনী-ওয়ালীকে নিয়ে আসা হয়েছিল। তখন জীবিকার প্রয়োজনে ভোম্বরী এবং

কোলহাটি সম্প্রদায়ের লোকেরাও এদের কাছে নাচ শেখে। স্থানীয় কবিদের গান গেয়ে তারাও যোগ দেয় মোগল সেনার চিত্ত-বিনোদনে। ঐতিহ্যসম্পন্ন ধর্মমূলক গোন্ধলের প্রমোত্তর-ধর্মী গীতাভিনয় এবং রাজা ও সামন্ত প্রভুদের বীরত্ব ও যশোকীর্তন পাওয়াড়াও নতুন প্রাণ এনে দেয় এদের সেই আনন্দোপকরণ-মূলক নৃত্যগীতে। এসবের ফলেই গুরুজ্যেব-পরবর্তী দাক্ষিণাত্যের অধিপতি শিবাজী-পৌত্র শাহর সময় তামাশা প্পষ্ট এক নাট্য-আঙ্গিকের চেহারা নিতে থাকে। শাহ স্বয়ং তামাশা শিল্পীদের পুরস্কৃত করতেন। এরফলে তামাশার শিল্পীরা খুবই উৎসাহিত হয়।

এরপর থেকে প্রায় ১০০ বছর ধরে রাজারাজক্য পেয়ে বাজীরাও-এর সময়ে এসে তামাশা প্পষ্ট এক নাট্য-আঙ্গিকের রূপলাভ করে। আর রাজা ও সামন্ত-প্রভুদের চিত্ত-বিনোদনই মুখ্য উদ্দেশ্য হওয়ায় তামাশায় প্রথমাবধি স্থূল শৃঙ্গার রসই প্রাধান্য পায় এবং তথাকথিত নিম্নবর্ণের ‘মহর’ ও ‘মাড়’-রাই কেবলমাত্র এর চর্চা করতে থাকে। ফলে উচ্চবর্ণের লোকেরা একে খুবই ঘৃণার চোখে দেখে—দেখতে থাকে। তবুও প্রায় দুশো বছর আগে, অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষপাদে তামাশা খুবই জনপ্রিয় হয়ে ওঠে। ফলে অশ্লীলতা ও স্থূল রঙ্গ-রসিকতা থাকা সত্ত্বেও উচ্চবর্ণের বংশ কয়েকজন গুণী শিল্পী তখন তামাশার চর্চায় আত্মনিয়োগ করে-ছিলেন। এঁদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য হলেন—অনন্ত ফন্দী, রামযোশী এবং প্রভাকর। এঁরা তিনজনই ছিলেন ব্রাহ্মণ এবং সমাজচ্যুত।

এই তিন গুণী শিল্পীর মধ্যে অধিকতর খ্যাতি অর্জন করেছিলেন রামযোশী। ইনি শোলাপুরের লোক। তামাশা নর্তকীদের সঙ্গে সংশ্রব থাকার দরুন বড় ভাই রামযোশীকে বাড়ি থেকে বের করে দেয়। বাড়ি-চাড়া হয়ে রামযোশী পঙ্কর-পুরের কৃষ্ণ-স্বরূপ বিখোবার মন্দিরে গিয়ে সেখানকার পুরোহিতদের কাছে সংস্কৃত ভাষা এবং আমাদের ধর্মীয় দর্শনে পাণ্ডিত্য অর্জন করেন। তবুও বাড়িতে তাঁর জায়গা হয়না। তখন তিনি পুনরায় তামাশার চর্চায় সম্পূর্ণভাবে আত্মনিয়োগ করলেন। গড়ে তুললেন নিজস্ব একটি ‘ফড়’। নিজের এই দল বা ফড় নিয়ে তিনি মহারাষ্ট্রের গ্রামে গ্রামে ঘুরে তামাশা দেখিয়ে বেড়াতে থাকলেন। কাব্য-রচনায় ছিল তাঁর জন্মগত অধিকার। ফলে মহৎ এক কাব্য-প্রতিভার পরিচয় দিলেন তিনি অসাধারণ সব ‘লাবণী’ রচনা করে। তাঁর রচিত সে সব ‘লাবণী’-র কাব্যোৎকর্ষ আজও স্বীকৃত। রামযোশীর ‘লাবণী’-র প্রতি আকৃষ্ট হয়ে বাওয়াবাদী নামে এক বারাক্তনা তার লাবণীতে হর দিয়ে নিজস্ব বৈঠকখানায় অহুগ্রহদাতাদের মনোরঞ্জন করতে থাকে এবং অচিরেই রামযোশীর প্রেমে পড়ে যায়। তখন সে রামযোশীর সঙ্গে থেকে এই গুণী মানুষটিকে অহুপ্রাণিত করে। প্রসঙ্গত উল্লেখ-যোগ্য যে বাওয়াবাদী প্রকাশ্য কোনো সমাবেশে রামযোশীর কোনো ‘লাবণী’ কখনোই গায়নি।

খুবই জনপ্রিয় হয়ে ওঠার দরুণ রায়বোশী তামাশা প্রদর্শন করে অনেক টাকা আয় করলেন। ফলে সামান্ত প্রভুদের অগুরুপ আড়ম্বরপূর্ণ জীবন ধাপন করতে থাকেন তিনি। সেই অর্থ আজ আর নেই, কিন্তু তামাশার ভাণ্ডারে তিনি রেখে গেছেন এমন অনেক লাভণী বা আজকের তামাশাও অমূল্য সম্পদ হয়ে অজস্র মারাঠীর চিত্তবিনোদন করে চলেছে। বক্রোক্তি, অতুপ্রাস, রূপক এবং শৃঙ্গারিক প্রতিবিম্বে উদ্ভাসিত তাঁর অনেক কবিতাও মারাঠী সাহিত্যের অমূল্য সম্পদ হয়ে আছে। যমকের ব্যবহারেও তিনি ছিলেন সিদ্ধহস্ত। তাঁর কবিতায় প্রযুক্ত ‘পষোদর’ বাচ্যার্থে ‘মেঘ’ কিন্তু ব্যঙ্গনার্থে ‘স্তন’। ফলে তিনি যখন লেখেন ‘জল-ভরা মেঘ’ তখন শ্রোতার কাছে তা হয়ে দাঁড়ায় ‘দুধ ভরা কালো স্তন’। (যোশীর জন্ম—১৭৬২ খ্রি: আর মৃত্যু ১৮১২ খ্রি:)।

উনবিংশ শতাব্দীর অগ্র এক কবি বা গীতিকার হলেন ‘হোনাভী’। তিনি জাতিতে গোয়ালা। অসাধারণ সব গান তিনি রচনা করেছিলেন। তাঁর লেখা গান-গুলি গাইতেন তাঁর সহকর্মী বালা। বালা পেশায় ছিলেন দর্জি। তাঁদের দলটি ‘হোনাভী বালা গম্বত’ নামে পরিচিতি লাভ করে। সগনভাউ নামক এক অস্থ-নির্মাতা ছিলেন এঁদের ‘প্রতিদ্বন্দ্বা’। বাজীরাও দ্বিতীয়ের দরবারে এঁরা সকলেই সমান মর্যাদায় সমাদৃত হয়েছিলেন।

পেশোয়ারদের সময় তামাশার নর্তকী সাজতো কিন্তু কিশোররা। এদের বলা হতো নাচইয়া-পর্ইয়া। এদের শৃঙ্গারধর্মী নাচ এতই জনপ্রিয় হয়ে উঠেছিল যে বারাসনারা অবধি এদের কাছে নাচ শিখত—তাদের অগ্রগ্রহকারীদের মনোরঞ্জন করার জগু।

ইংরেজ আমলে খুবই স্বাভাবিক কারণে মারাঠী-দরবারের পৃষ্ঠপোষকতা আর রইল না। তামাশা এখন সম্পূর্ণভাবেই রুচি-জ্ঞানহীন জীবন-বিমুগ্ধ ধনী-ভূস্বামী এবং তাদের উচ্ছৃঙ্খল বিলাসী দুলালদের বিলাস-মাধ্যমে পরিণত হয়। এদের হাতে পড়ে আমাশার স্থূলতা গেল আরো বেড়ে। এমনি এক অধঃপতনের যুগে তামাশার চর্চায় আত্মনিয়োগ করলেন পাট্টে বাপু রাও (জন্ম ১৮৮৮ খ্রি: মৃত্যু ১৯৪১ খ্রি:)। ব্রাহ্মণ বংশীয় এই গায়ক কবির খ্যাতি অতি অল্পবয়সেই ছড়িয়ে পড়ে সারা দেশে। বিবাহিত হয়েও বাপুর্দাও মহর সম্প্রদায়ের মেয়ে পাণ্ডালার রূপে মুগ্ধ হলেন। পাণ্ডালার গায়ের রঙ ছিল কাঁচা কলাপাতার মত সবুজ। জাত কবি তার মধ্যে আবিষ্কার করলেন সম্ভাবনার বীজ। কাজে কাজেই প্রেমে পড়ে গেলেন তিনি। তাকে শেখালেন নাচ, গান এবং অভিনয়। পাণ্ডালাকে নিয়ে গড়ে তুললেন একটি নতুন দল। এর ফলে তাঁর সম্প্রদায় এবং স্ত্রী-পুত্র পরিবার সকলেই তাকে পরিত্যাগ করে। ১৯০০ খ্রি: থেকে ১৯২০ খ্রি: এই কুড়ি বছরের সময় সামান্য তামাশার জনপ্রিয়তা একেবারে ভুঞ্জে পৌঁছায়। বাপুর্দাও ও পাণ্ডালা জুটির প্রশংসা তখন সাধারণ মারাঠীর মুখে মুখে। এই সময়ে বোম্বাই-এর তিনটি

বিখ্যাত থিয়েটার হল ‘জ এলফিনস্টোন,’ ‘জ বোম্ব’ এবং ‘জ রিপন’—এ সপ্তাহ পাঁচদিন করে তামাশার অভিনয় হতে থাকে। পাণ্ডালার খ্যাতিও এই সময়ে একেবারে তুলে। ফলে অনেক ধনী ব্যক্তি তাকে প্রলুব্ধ করার চেষ্টা করতে থাকে তাকে বাপুড়াও থেকে বিচ্ছিন্ন করতে। নারীর মন বোধহয় শেষাবধি প্রলোভন এড়াতে পারে না। পাণ্ডালাও পারলো না। ১২২০ সালে সে এক ধনীর হাত ধরে বেরিয়ে পড়ে। পড়ে থেকেন বাপুড়াও একা। ভয়ঙ্কর বাপুড়াও হড়ে পড়লেন হতোদ্যম। ছেড়ে দিলেন তামাশা। অচিরেই টান পড়লো লক্ষ্মীর ভাঁড়ারে। চললো অনিবার্য উপবাস। এলো আকাঙ্ক্ষের পরিণতি। লাবণীর শেষ-প্রতিভা যুত্বেবরণ করলেন অনাহারে। তবুও তারই জগ্গে তামাশা আজও এত সমাদৃত। আর পাণ্ডালা? সেই হলো তামাশার প্রথম এবং সার্থক মহিলা নর্তকী। পরবর্তীকালের তামাশায় মহিলা-নর্তকীর নিরবচ্ছিন্ন ধারার সেই হলো প্রতিষ্ঠাতা। সবকিছু সত্ত্বেও তাই আজকের তামাশা প্রদর্শকদের কাছে এঁরাই হলেন প্রাতঃস্মরণীয় নমস্ত পূর্বসূরী।

বর্তমানে প্রায় ৮০০ ফুড মহারাত্রের গ্রামে ও নগরে তামাশা দেখিয়ে লক্ষ লক্ষ মানুষের মনোরঞ্জন করে চলেছে। অগ্রদিক থেকে দেখলে দেখা যায় প্রায় ৪০০০০ লোকের জীবিকা নির্ভরশীল এই তামাশার ওপর। আর পাণ্ডালার বংশোদ্ভূত মহর সম্প্রদায়ের প্রায় তিনহাজার মহিলা নর্তকী হিসেবে তামাশার দলে কাজ করে চলেছে।

সাধারণতঃ গ্রামাঞ্চলে বা শহরের বস্তী এলাকায় নীচু একটি পাটাতনের উপর তামাশার অভিনয় হয়। দর্শক বসে মঞ্চের তিনদিকে ঘিরে। শহরের প্রসেনীয়াম মঞ্চেও তামাশার অভিনয় হয় এবং কোনো প্রকার মঞ্চ-আড়ষ্টতা সেসব প্রদর্শনীতে দেখা যায় না। পুনর লক্ষ্মীরোডে অহিভূষণ থিয়েটারে প্রতি-রাতেই তামাশার অভিনয় হয়।

(গ্রামের দিকে) ঢোলকী ও হলগীর তীক্ষ্ণ আওয়াজ দিয়েই শুরু হয় তামাশার অস্থান। ঢোলকী হলো একধরনের ঢোলক, কিন্তু এর একমুখে গাব লাগানো থাকে। সর্দার (সুত্রধার) বা মূলগায়নের গলার সঙ্গে বাঁধা থাকে এর স্বর। ঢোলকী যে বাজায় তাকে বলা হয় ঢোলকওয়ালা। আর হলগী হলো একধরনের মাণ্ডোলিন। এর একমুখে চামড়া লাগানো থাকে—অগ্রমুখটি থাকে ঝোলা। বামহাত দিয়ে বাম কানের কাছে ধরে ডানহাতের পাতা ও অঙ্গুল দিয়ে বিভিন্ন বোলে যে এটিকে বাজায় তাকে বলা হয় হলগ-ওয়ালা। হলগির আওয়াজ খুবই জোরালো এবং তীক্ষ্ণ। কব্-কব্-কব্ করে আকাশ কাঁপিয়ে হলগিই পাঁচ-বর্তী তিনমাইল এলাকার মানুষকে জানিয়ে দেয় যে তামাশা আরম্ভ হতে চলেছে। একেবারে প্রথমপর্বে ঢোলকওয়ালা এবং হলগিওয়ালা নিজেদের মধ্যে এক অঘোষিত প্রতিদ্বন্দ্বিতায় লিপ্ত হয়। ঢোলকি

ও হলগির এই (প্রতিদ্বন্দ্বিতার) বাজনার চমৎকারিষের ওপরই তামাশার একটি ফড়ের উৎকর্ষ অপকর্ষ নির্ভরশীল। ঢোলকিওয়ালা এবং হলগিওয়ালা ছাড়াও তামাশার বাজনদারদের মধ্যে থাকে মঞ্জীরাওয়ালা এবং তুনতুনাওয়ালা। আলাদা করে মঞ্জীরার পরিচয় দেয়ার কোনো প্রয়োজন নেই। তবে তুনতুনা হলো একধরনের ত্রিকোণাকৃতির একতারা। তামাশার গানে এরা হুজন দোয়ারাকিদারের কাজ করে—অর্থাৎ ধুরোটানে মূলগায়নের। নিম্নরূপে চড়াগলায় বখন এরা ধুরোটানে তখন একবার মনে হয় এই বৃষ্টি তাদের চোখ-মুখ দিয়ে রক্ত বেরবে ফিনকি দিয়ে, আরার পরক্ষণে মনে হয় গভীর বেদনার বৃষ্টি তারা কাঁদছে।

দলের সর্দার—একাধারে সূত্রধার এবং মূলগায়ন—মঞ্চমধ্যে দাঁড়িয়ে তাঁর কাজ করে চলেন। বর্ণনার সাহায্যে দুটি ঘটনার মধ্যে সংযোগ স্থাপন করে নাট্যকাহিনীকে এগিয়ে নিয়ে চলেন সমাপ্তির দিকে। কখনো তিনি আবার চরিত্রের হয়ে গান গেয়ে দেন। সূত্রধার বখন এসব করেন তখন বাজনদাররা তাঁর পেছনে সার দিয়ে দাঁড়িয়ে তাদের হাতের কেরামতি এবং গলার মাষ্টারি দেখিয়ে চলে।

ঢোলকিওয়ালার গায়ে থাকে আজাহুলশিত সাদা আলখাল্লা, তাম্রওপর এমত্ৰয়ডারি করা ওয়েস্টকোট আর মাজায় বাঁধা থাকে লাল রঙের শেলা বা কোমরবন্ধ এবং মাথায় ফ্যাটা বা পাগড়ী—পরনে থাকে ধুতি। ধুতির দুটি আঁচল বা খুঁটই গৌজা থাকে পেছনে, ফলে পাছটো একেবারেই থাকে আলাদা আলাদা। তবে হাঁটুর কাছে বেশ বেশী কাপড় থাকে—এরফলে পা দুটোকে বখেচ্ছ ব্যবহার করা যায়। সামান্য হেরফের ঘটিয়ে হলগিওয়ালা ও তুনতুনাওয়ালা এই ধরনেরই পোষাক পরে। সামর্থ্য থাকলে অবশ্য সোনালী পাড় দেয়া হলুদ, পিঙ্ক ও কমলালেবু রঙের পাগড়ী পরে। কোলাপুরের লোক আবার সব ব্যাপারেই একটু ছুঁৎমাগী। এখানকার বাজনদার এবং গায়করা আবার ২৫ গজ লম্বা ফিকে নীল, সবুজ এবং অগ্ন্যন্ত গাঢ় রঙের পাগড়ী পরে। পাগড়ীর উর্দ্ধাংশ আবার বাঁদিকে একটু বেকে থাকে। এলাকার কুস্তীগীররাও ঠিক এই ধরনেরই পাগড়ী পরে। ফলে এই পাগড়ী বাজনদারদের মনে স্বতন্ত্র এক গর্ববোধ এনে দেয়।

ঢোলকি এবং হলগির যুগলবন্দীর পরপরই শুরু হয় ‘গণ’ বা গণেশবন্দনা। গণ তামাশার অবশ্য পালনীয় পূর্বরঙ্গবিধি। গণেশবন্দনার সময় সজীত-শিল্পীরা সকলেই দর্শকদের দিকে পেছন ফিরে দাঁড়ায় এবং একবার এগিয়ে একবার পেছিয়ে সমবেতভাবে স্তুতিগান করে। ইহাই তামাশার আবাহন বা গণেশ আরতি। কখনো কখনো আবার হর-পার্বতীর উদ্দেশ্যেও স্তুতি গাওয়া হয়—

ভাঃ লোকনাট্য—:৫

গণেশবন্দনার সময় কোনো ঐলোকই মঞ্চে উপস্থিত থাকতে পারেনা। তবে তাঁড় (সড়সড়া) এই অলঙ্কারে যোগ দেয়। এই সময়ে সে অবশ্য আর তাঁড় নয়। ব্যক্তিস্ব-সম্পন্ন এক ভক্ত গায়ক বিশেষ।

তামাশার পূর্বরঙ্গ-বিধির পাঁচটি পর্যায়। বিতীয় পর্যায়টি হলো ‘গবলন’। আকরিক অর্থে গোয়ালিনী বা কৃষ্ণচরিত্রের গোপী। এই ভূমিকায় অবতীর্ণ হয় তামাশার নর্তকী। সংস্কৃত নাটকে নটী মঞ্চে আসে নাটকের শুরুতেই এবং স্তম্ভধারের সঙ্গে কথোপকথনের মধ্য দিয়ে নাটকাভিনয় শুরু করে। তামাশাতে গবলনের ভূমিকাও প্রায় সেই রকম। কিন্তু তামাশার প্রাসঙ্গিকতায় গবলন হলো গীতি। এতে অংশ নেয় গোপীও তার মাসি এবং কৃষ্ণ ও তার সহকারী পেনদিয়া। কৃষ্ণের রূপ ধারণ করে সাধারণতঃ সোঝাছা আর গোপীর মাসির ভূমিকায় অবতীর্ণ হয় নারী বেশধারী এক পুরুষ অভিনেতা। এই কারণেই অংশটি দর্শকের কাছে খুবই কৌতূহলোদ্দীপক।

পরিবেশনের ধরণে কিংবা তামাশার নিজস্ব বৈশিষ্ট্যের দরুণ গবলনের কৃষ্ণ-চরিত্র শৃঙ্গাররসাসঞ্চিত মানবিক বিষয়ে পরিণত হয়ে দর্শককে অপার আনন্দ দেয়। পরিবেশনের লোকধর্মিতাও গবলন অংশকে বিশেষ মর্যাদা দিয়েছে। গবলনে যে জাতীয় সংলাপ খুবই জনপ্রিয় তার একটু পরিচয় দেয়া গেল।

তোলকিওয়ালা। আচ্ছা, দোস্ত! এখন আমরা কোথায় যাচ্ছি?

কৃষ্ণ। (চক্রাকারে ক্রমত ঘুরতে ঘুরতে) মথুরায়।

তোলকিওয়ালা। সেখানে কি দরকার?

কৃষ্ণ। নানা, ঠিক মথুরায় নয়। এই পথেই একটু কাজ আছে।

তোলকিওয়ালা। ওহো! তুমিতো দুধ বিক্রী করবে। গোপীদের সঙ্গেও দেখা করবে নিশ্চয়ই।

কৃষ্ণ। তুমি একটা গণ্ডমূর্থ দেখছো খালি হাত অথচ বলছো দুধ বিক্রী করতে যাচ্ছি।

তোলকিওয়ালা। না মানে খুব ব্যস্ত আর জোরে হাঁটছে। কি-না, তাই জিগ্যেস করছি কাজটা কি?

কৃষ্ণ। কেন, জাননা? আমার কাছ... গোপীদের সঙ্গে একটু হাসিঠাট্টা করা। আসলে ওদের কাজ থেকে একটু দুধ খাবো।

মজ্জীরাওয়ালা। মাথার কলসী থেকে? না...থেকে?

কৃষ্ণ। আমি তাদের আঁচল ধরে টানবো এবং ধরে ফেলবো। আর তখনইতো তারা দুধ দেবে।

তুনতুনীওয়ালা। চুপ! দেখো সে।

কৃষ্ণ। কোথায়?

তুনতুনাওয়ালা । ( মেয়েদের মত করে হাঁটে ) তাহলে সে এসে গেছে নুপুর বাজিয়ে পাছা ছুলিয়ে । শোনো তার পদবিক্ষেপে কেমন এক মিষ্টি স্বর বেজে উঠছে ।

( বোমটার আড়াল থেকে তীব্র কটাক্ষ হানতে হানতে সঙ্গে আসে তামাশার নর্তকী । )

পেনদিয়া । ( গোবলনকে ধরে ) কৃষ্ণকে খাওয়া দাও । তোমার দুধ ।  
( তামাশার নর্তকী তখন মাথা থেকে কাল্পনিক কলসী নামিয়ে তারপর ঝাঁকিয়ে কৃষ্ণের যুক্ত করে তা থেকে দুধ ঢালায় অভিনয় করে এবং গানও গায় । )

হাস্তমিশ্রিত শৃঙ্খার রসাত্মক গবলনের পরের অধ্যায়টি হলো “সওয়ালা জওয়াব কী লাওনী” । এই পর্বটি মেজাজে একেবারেই ভিন্ন । জীবনবোধে সম্বন্ধ এই দার্শনিক অধ্যায়টি তামাশার দর্শককে আবার টানটান করে বসিয়ে রাখে—ফলে সৃষ্টি হয় এক ধ্যানগম্ভীর পরিবেশ । তামাশার পরিভাষায় একে ঝগড়াও বলা হয় । লোকগীতি ও শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের মধ্যবর্তী এক গেমরীতিতে প্রলোভনের মাধ্যমে আধ্যাত্মিক কূটপ্রব্লেমের অবতারণা ও তার সমাধান এই অংশের প্রধান আকর্ষণ ।

ঝগড়ার পরে আসে রঙবাজি । রঙবাজির সঙ্গে সঙ্গে ঝগড়ার সেই ধ্যানগম্ভীর পরিবেশ আবার দূর হয় । সমগ্র আসর আবার মুখর হয়ে ওঠে পেটকাটা হাসিতে । অধিকাংশ ফড় প্রায় অপরিবর্তিতরূপে যে রঙবাজিটি পরিবেশন করে তা হলো স্বামী বাইরে গেছে । ঘরে একা তার স্ত্রী । তিনটি যুবক তখন ষড়যন্ত্র করে তার ঘরে ঢোকার । তাদের সর্দার তখন বন্ধ ঘরের দরজায় আঘাত করে । কিন্তু স্ত্রী লোকটি এদের মন্তলব বুঝতে পারে । তখন সে একগাল হেসে ঠোঁট উলটিয়ে দাঁড়ায় ছেলেটির মাত্র তিনফুট দূরে । মধ্যে সেই কাল্পনিক দরজা । এই কাল্পনিক দরজার দুইপাশে দুই বিবদমান পক্ষ তখন পরিবেশন করে উপভোগ্য এক মজাদার দৃশ্য ।

যুবক । ভেতরে কি আছে কেউ ?

স্ত্রীলোক । না ।

যুবক । ও । তাহলে যে আছে সে একাই আছে ?

স্ত্রীলোক । না ।

যুবক । তাহলে ? স্বামীরহুটিও আছেন ?

স্ত্রীলোক । না ।

যুবক । বাইরে গেছেন বুঝি ?

স্ত্রীলোক । না ।

যুবক । আমি কি তাহলে ভেতরে আসবো ?



স্ত্রীলোক । না।

যুবক । এখন আমি যদি তোমাকে একটু আদর করি তাহলে কি তুমি  
কিছু করবে ?

স্ত্রীলোক । না।

যুবকটি তখন এক ঝটকায় দরজা ভেঙে ঘরে ঢোকে ( অভিনয় মাধ্যমে )।  
সঙ্গে সঙ্গে আনন্দে লুটোপুটি খায় দর্শক ।

আমাদের লোকবিশ্বাস মতে—স্ত্রীলোকের না আসলে হ্যা-ই । ফলে ফুলশয্যার  
ঘাতে স্বামী যখন তার বউ-এর ঘোমটা সরাতে চায়—তখনো সে না না ক’রে  
চলে । ফলে স্ত্রীলোকের না-এর দরজা এক সময়ে ভেঙে ফেলে সব পুরুষই ।

রঙবাজির পরের অধ্যায়টি হলো মুজরো । মুজরো হলো শাহির বা সন্তের  
স্বত্তিগান । আজকাল অবশ্য মুজরোর প্রচলন খুব একটা নেই । তবে কোনো  
কোনো ‘ফড়’ এখনো বেশ নিষ্ঠার সঙ্গে মুজরো পরিবেশন করে । ফলে মুজরার  
ঐতিহ্য এখনো টিকে আছে । একেবারে বিলুপ্ত হ’য়ে যায়নি ।

যেহেতু অধিকাংশ ‘ফড়’ আজকাল আর মুজরো পরিবেশন করে না, সেইহেতু  
অধিকাংশ অচ্চঠানে রঙবাজির পরই আরম্ভ হয় ভগ—বা মূল-নাটক । ভগের বিষয়-  
বৈচিত্র্য সত্যিই বিস্ময়কর । সেনাপতি এবং রাজার মধ্যকার দ্বন্দ্ব, বনিক এবং  
তার স্ত্রীর জীবন, যুদ্ধ করতে গিয়ে বিদেশ ভূমিতে নৈনিকের প্রেম ও তার ফলা-  
ফল, কুপণ-স্বামীর দুই বউ ফলে দ্বন্দ্ব, বিভিন্ন সব রূপকথা, ধর্মীয় ও ঐতিহাসিক  
প্রেমগাথ—এর সবই তামাশার ভগে আশ্রয় পেতে পারে । ভারতের অগ্রান্ত  
লোকনাট্যের মত ভগও সত্যের জয় হয় এবং অসত্যের পরাজয় ঘোষণা ক’রে  
সমাপ্ত হয় । পেটকাটা কোতুক, হৃদয়াবেগে ভরপুর ‘লাবনী’ কামোত্তেজক নৃত্য,  
স্বললিত কণ্ঠে গীত মধুর সঙ্গীত এবং ঢোলকির মনমাতানো চলন এসবই  
তামাশার ভগকে অতিমাত্রায় উপভোগ্য ক’রে তোলে । তবে ভগের প্রচলন  
কিন্তু তামাশায় প্রথম থেকেই ছিল না । বাইহোক বর্তমানে তামাশার ফড়গুলি  
দুটি ভাগে বিভক্ত । (১) ঢোলকিবারী (২) সংগীত বারী । সংগীতবারী ভগ  
প্রদর্শন করে না । এরা মূলতঃ গানও তার সঙ্গে নাচ্যার নাচ পরিবেশন ক’রে  
আসর মাতিয়ে রাখে । বর্তমানে আবার ফিল্মীগানের সংযোজন এদের বেশ  
জনপ্রিয় ক’রে তুলছে । আর ভগ পরিবেশন করে ঢোলকিবারীর ফড়গুলি ।

বাইহোক, অষ্টাদশ এবং উনবিংশ শতাব্দীতে প্রতিটি ভগের জগ্ন বিশেষভাবে  
রচিত হ’ত লাবনী এবং অভিনয়ের পূর্বে বেশ নিষ্ঠা সহকারে তার তালিম দেয়া  
হ’ত । কিন্তু সংলাপের পূর্ব দাখিল থাকত অভিনেতার ওপর । ফড়ের সর্দার  
কাহিনীর মূল কাঠামোটি শুধু জানিয়ে দিতেন তাদের এবং বেশ ভালো ক’রে  
বুঝিয়ে দিতেন তার পরিণতি । আর সর্দারের নির্দেশমত অভিনেতা তার  
কল্পনা শক্তি ও অভিজ্ঞতা দিয়ে তাৎক্ষণিকভাবে সংলাপ রচনা ক’রে কাহিনীকে

পৌঁছে দিত তার দীপ্তিত পরিণতিতে। ফলে একই ফড়ের একই ভাগ ভিন্ন ভিন্ন প্রদর্শনীতে ভিন্ন ভিন্ন চেহারা নিত। কখনোই তা স্বাভাবিক হয়ে পড়ত না। আর এরই জন্তে সমৃদ্ধ হত অভিনেতার অঘটন-ঘটন-পট্টরসী প্রতিভা। আপন প্রতিভার জাহ্নবী-প্রতি অভিনয়েই সে দর্শককে এনে দিত নতুনের স্বাদ। এই ভাবে নিত্য-নতুনের পরিবেশনে ভাষাশার অভিনেতাঃ ছিল নজির বিহীন ভাবেই সিদ্ধহস্ত। অতীতকে সর্দার অভিনেতার এই সংলাপ-বোজনা অপ্রামাণিক হ'তে থাকলে অভিনেতার খেয়ালিপনায় বাধা দিয়ে ভগ্নের জন্তে নির্দিষ্ট লাওনী গেয়ে কাহিনীর অগ্রগতি অব্যাহত রাখতেন। তারপর তিনি আবার ছেড়ে দিতেন অভিনেতাদের জিম্মায়। এই ভাবেই তখন চলত ভগ্নের অভিনয়। প্রত্যুৎপন্ন-মতিত্বই ছিল তখনকার ভগ্নের প্রধান আকর্ষণ। কিন্তু বর্তমানে, মুখ্যতঃ সরকারী নির্দেশের জন্তেই 'ভগ্ন' লেখা হচ্ছে। ফলে সংলাপ বোজনায় অভিনেতার স্বজনশীলতার পথ একেবারেই বন্ধপ্রায়।

ভাষাশার জনপ্রিয়তার বোধহয় সবচেয়ে বড় কারণ হ'লো এর লাওনী। লাওনী হলো শৌর্ধ-বীর্ধ ও প্রেমভালবাসা সম্বলিত বর্ণনাত্মক কাব্যগীতি। নাট্যকাহিনীর জীবনশক্তি বা মেরুদণ্ড এই লাওনী। প্রধান গায়ক মহোৎসবে প্রথম পড়তিটি গেয়ে দেন। তারপর ক্রমান্বয়ে চড়াগলায় সমবেতভাবে পরবর্তী লাইনগুলি গাওয়া হয় খুবই দ্রুতলয়ে। অনেকটা ছড়ার চলনে। তবে বর্ণনাংশ খুবই পুঙ্খানুপুঙ্খ। ফলে খুব সহজে কাহিনী অংশটিকে এগিয়ে নিয়ে যায়। সর্দার বা মূল গায়ন তখন বাস্তব ক'রে তোলেন গানের কথা বা শব্দ। স্বল্প-নাট্যীয় মুহূর্তে ঢোলকিতে আওয়াজ তোলে ঢোলকিওয়ালা। আর তুনতুয়াওয়ালা ও মঞ্জীরাওয়ালা তাদের তীক্ষ্ণ গলায় তখন ধুমো টেম্বে চলে। পানের রসে টকটকে লাল তাদের জিবগুলি তখন বেরিয়ে আসে। এদের অক্ষরন্ত দম—তাই ফুরিয়েও ফুরোতে চায় না। লাবনী কিভাবে কাহিনীর অগ্রগতিকে অব্যাহত রাখে, তা এক রাজা ও তার বিশ্বাসঘাতক সেনাপতির কাহিনীতে লাবনীর ব্যবহার থেকে স্পষ্ট বোঝা যায়। কাহিনীর শুরুতেই লাবনীর সাহায্যে রাজার প্রতাপ-প্রতিপত্তির বর্ণনা দেওয়া হয়—জানানো হয় তার কত ঘোড়া, কত সৈনিক আছে এবং একেবারে শেষে জানানো হয় “তার একজন হীনীতিপরাণ সৈন্য থাক ছিলেন”—এই লাইনটি তখন ধুমো হ'য়ে যায়—সমবেত কণ্ঠে তখন গাওয়া হয়—“তার একজন……” এবারে মূলগায়ন দ্রুত একটি শব্দকে গেয়ে ফেলে একক কণ্ঠে। তারপর আবার আসে ধুমোটি। এইভাবে প্রথম লাওনীটি চরিত্রের পরিচয় দিয়ে কাহিনীর সূত্রপাত ঘটায় এবং শোভামণ্ডলীকে পরবর্তী জটিল নাট্য-ঘটনার রসাস্বাদনের জন্তে মানসিক দিক থেকে প্রস্তুত ক'রে তোলে। এবারে আরম্ভ হয় গল্প সংলাপ, যার অবসান ঘটায় পরবর্তী লাবনীটি। এক একটি লাবনীর পরিবেশনে সর্দারের পরিমিতবোধ এবং স্বল্প-বুদ্ধির পরিচয় পাওয়া যায়।

কখনো কখনো পরিবেশটাকে একটু পালটে দেয়ার জন্য নাচেরও সংযোজন করা হয় লাভণীর সঙ্গে—এতে ক'রে দর্শক দারুণভাবে আবেগান্বিত হ'য়ে পড়ে। এই সময় নর্তকী গান খামিয়ে শুরু করে উদ্‌দাম-নৃত্য। তোলকিওয়ালা এবং অন্যান্য বাগ্মশিল্পীরা তখন নৃত্যের তালে তালে একবার এগোয় একবার পেছোয়। এতে ক'রে নর্তকীর নৃত্যের উদ্‌দামতা বায় বেড়ে। ফলে উপভোগ্য হ'য়ে ওঠে দৃষ্টি।

সাধারণভাবে এক একটি ভগ্নে প্রায় ত্রিশটির কাছাকাছি লাওনী থাকে এবং অভিনয়ের প্রায় অর্ধেক সময় লেগে যায় এগুলির পরিবেশনে। অর্থাৎ নাটকটি যদি তিন ঘণ্টার হয়, তাহলে কেবলমাত্র লাভণী পরিবেশনেই কেটে যায় দেড় ঘণ্টা। অনেক রকমের লাভণী আছে। তবে ভগ্নে প্রযুক্ত লাভণী কাহিনী বিবৃত করে। বেলঘাটি লাভণীতে গাওয়া হয় বিচ্ছেদের গান, দককড় লাভণীতে মৃত হয়ে ওঠে চিরকালীন প্রেম, ধোঁত লাভণী এনে দেয় জীবনের গতি। অস্ত্রদিকে ঝুঁকলে কোনো সুর-বৈচিত্র্য নেই—একঘেয়ে একটা সুরে বিবৃত হয় কোনো এক কুমারীর বেদনা-বিধুর কাহিনী। যে ধরনেরই হোক না কেন, প্রত্যেকটি লাভণী গাওয়া হয় কিন্তু খুবই আবেগের সঙ্গে। 'পরদেশী' অতি পরিচিত পুরনো এক লাভণী। এর প্রতিটি শব্দ, তার অর্থাহুয়ক দর্শক-শ্রোতার অল্পপরমাণুতে শিহরণ জাগায়। ভারতীয় ভাষা-সমূহের উদ্ভব-মুহুর্তে উদ্ভব ও দক্ষিণের পারম্পরিক ঘনিষ্ঠ সংস্পর্শের ছোয়াচ এই সব লাভণীর শব্দ সঙ্করনে স্পষ্টরূপে লক্ষ্য করা যায়। সঙ্গীতাংশও লক্ষ্য করা যায় হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের প্রত্যক্ষ প্রভাব। 'কলিংড়া' 'ভৈরব', 'পীলু' 'ইমন', 'ভৈরবী' প্রভৃতি রাগ লাভণীতে অত্যন্ত জনপ্রিয়।

তামাশার নর্তকী :

বাপুয়াও কত্থক মহর সম্প্রদায়ের পাওয়ালাকে নিজের সঙ্গিনী হিসেবে বেছে নেওয়ায় পাওয়ালার খ্যাতি এবং জনপ্রিয়তা দুইই বেড়ে যায়, বেড়ে যায় অর্থনৈতিক স্বাচ্ছন্দ্য এবং সামাজিক প্রতিষ্ঠা। সমাজের নীচুতলার—বিশেষ ক'রে মহর সম্প্রদায়ের—মেয়েরা এই ঘটনায় খুবই অস্থপ্রাণিত হয়। ফলে তারা দলে দলে এসে যোগ দেয় তামাশার দলে। তামাশায় সবচেয়ে বেশি সমাদর পায় কিন্তু কোলহাটির মেয়েরা, তাদের অঙ্গ সৌষ্ঠব এবং শারীরিক কসরতে পুরুষাচ্ছক্রমিক উত্তরাধিকার এবং দক্ষতার কারণে। বর্তমানে প্রায় তিন হাজারেরও বেশি সংখ্যক নর্তকী তামাশার দলে নেচে গেয়ে তাদের জীবিকা নির্বাহ করছে। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে, যে শৃঙ্গার রসাত্মক স্থূল অথচ মন-মাতানো নৃত্য এদের প্রধান হাতিয়ার তা এরা পেয়েছে ঊনবিংশ শতাব্দীর কিশোর নর্তকী 'নাচাইয়া পরাইয়া' দের কাছ থেকে।

ইলোরার পার্শ্ববর্তী শহর পৈঠান বিশেষ ধরনের শাড়ির জন্য বিখ্যাত। এখানকার শাড়ির নাম তাই পৈঠানী শাড়ি। গাঢ় উজ্জলবর্ণের এই শাড়ির

আকর্ষনীয়তা বাড়িয়ে দেয় সোনালী সব রকমারী ফুল এবং পাড়। নয়গজ লম্বা এই পৈঠানী শাড়ি তামাশার নর্তকীরা এমনভাবে পরে যাতে তাদের দু'খানি পা-ই পৃথকভাবে চলাচল করতে পারে অর্থাৎ নাচের চলনে ও ভঙ্গিতে পরনের শাড়ি যাতে কোনোরূপ বাধার সৃষ্টি করতে না পারে।

ব্লাউজের রঙ সাধারণতঃ সবুজ এবং টকটকে লাল। ব্লাউজেও রঙিন স্বতো দিয়ে তোলা থাকে নানা রকমের ফুল, তবে তা শাড়ির ফুলের চেয়ে আকারে ছোটো। হাফহাতা ব্লাউজের হাতার শেষাংশে থাকে সুন্দর সুন্দর হাতের কাজ। এদের অলঙ্কার বলতে রঙ-বেরঙের চুড়ি, একধরনের হার, সুবাস নামক চটকদার নাকছাবি এবং সোনার ঝরিন্দার কাঁচুলি। প্রত্যেক পায়েই এরা বেঁধে নেয় একগুচ্ছ ঘুঙুর। এদের সিঁথিতে থাকে সিঁদুর, কপালে থাকে বড় বড় আকারের লাল টিপ, আর হাতের তালুতে ও পায়ের পাতায় শোভা পায় আলতার কালকর্ষ। মাথায় থাকে বড় আকারের খোঁপা, আর তাতে শোভা পায় নানা ফুলের মালা। সব মিলিয়ে সে যখন মঞ্চে এসে অতি অবসর এক ভঙ্গিতে দাঁড়িয়ে তার হরিণ-চোখে আলতো করে চায়, তখন দর্শকের বৃকের ভেতরটা যেন একেবারে হুমড়ে মূড়ে যায়। আর সে যখন বামহাত কোমরে রেখে ডানহাত-খানা হুলকি চালে সামনে পেছনে হুলিয়ে কালো চোখের চকিত দৈশারার অনেক না বলা কথা করে মঞ্চ পরিক্রমণ করে কিংবা উদ্‌ঘাম-নৃত্যের মাঝে ঘোমটার ফাঁকে চোখ ও মুখের ভাষায় মায়ার জাল বিস্তার করে, তখন দর্শক একেবারে আত্মহারা হ'য়ে পড়ে।

আজকের তামাশার জনপ্রিয়তার অগ্ৰতম প্রধান কারণ এই নর্তকীদের নাচ। কোনো লোক বা শাস্ত্রীয় নৃত্যের সঙ্গে এর কিছু কোনো মিল নেই। অনেকে অবজ্ঞা কথকের সঙ্গে এর সাদৃশ্য কল্পনা করে থাকেন, কিন্তু তা কেবলমাত্র কল্পনাই- কেননা কথকে নাচিয়ের পা মাটি থেকে উপরে ওঠে নৃত্যের তালে তালে। অগ্ৰদিকে তামাশার নর্তকীদের পা প্রায় কখনোই মাটি থেকে ওপরে ওঠে না। উপরন্তু এই নাচের তাল রাখা হয় গৌড়ালির আঘাতে। অর্থাৎ এই নাচে যেমন কোলহাটির মেয়েদের শারীরিক কসরতের প্রভাব আছে, তেমনি উত্তর-ভারতের নৌচের প্রভাবও যে একেবারে নেই তাও আবার বলা যাবে না। তবে এর নিজস্বতা এর কন্মোত্তেজনার, এর আবেগদীপ্তিতে। তামাশার দর্শককে তাই সবচেয়ে বেশি টানে তামাশার নর্তকী। অভিনয় দেখতে যাওয়ার আগে তাদের সাগ্রহ জিজ্ঞাসা থাকে—“নৌচি” (তামাশার নর্তকী) কে?

তামাশার নর্তকী এবং অভিনেত্রীদের অধিকাংশই অবিবাহিতা। দলের বা দলের বাইরের যাকে তার পছন্দ হয় তার সঙ্গেই সে সহবাস করে—এবং জন্ম দেয় সব অবৈধ সন্তানের। এ ব্যাপারে তাদের কোনো হীনমন্ত্রতা নেই, বরং আছে একধরনের অভিমান-স্বত্ব পর্ব।

অষ্টাদশ উনবিংশ শতাব্দীতে যখন রাজা বা সামন্ত প্রভুদের মনোরঞ্জন জন্তে তামাশা দেখানো হতো তখন সেই সব আসরে কোনো মহিলা দর্শকের প্রবেশধিকার ছিল না। ফলে নর্তকীর বেশধারী কিশোররা তাদের কল্পনাশ্রিত তাবৎ রঙ্গ-তামাশা প্রদর্শন করত নিঃসংকোচে। পরবর্তীকালের নর্তকীদের গুরু এই কিশোর নাচিরেরা (নাচইয়া পরইয়া)। ফলে তখনকার সেই স্থূল রঙ্গ-তামাশা সবই পূর্ববৎ আজও বহাল আছে। আইনের চোখ রাঙানিকে বৃদ্ধাঙ্গুষ্ঠ দেখিয়ে। কেননা তামাশা দর্শকের অবচেতন মনে এসবের অতি সযত্ন প্রদর্শন আছে। অতীতকালে তামাশার নর্তকীরা সকলেই তাদের সমাজ এবং আত্মীয় পরিজনদের দ্বারা পরিত্যক্ত। ফলে এই পচনশীল সমাজের নৈতিক মূল্যবোধের কাছে কোন দায় নেই তাদের—কেননা তারা মনে করে এই সমাজই তাদের এই শোচনীয় অধঃপতনের মূলে। সকলেই তাদের ঘৃণা করে কুনজরে দেখে। ফলে প্রদর্শনীর সময় তাদের ভেতরের জিহ্বা-পরায়াণ মনোবৃত্তি খুবই সোচ্চার হয়ে ওঠে—তাই অল্প সময়ের জন্তে হ'লেও সভ্যতার মুখোশপরা দর্শক সমাজকে নারীর বিধ্বংসী শক্তির দ্বারা প্রলুব্ধ করে আপন পারের তলায় ফেলে দলিত-মখিত করতে চায়—এবং করেও।

বিষয় এবং পরিবেশনগত কারণে তামাশা দুটি ভাগে বিভক্ত। ভাগ দুটি হলো সঙ্গীতবাহারী এবং ঢোলকবাহারী একথা আগেই বলা হয়েছে। ছয় থেকে সাতজন শিল্পী নিয়ে গঠিত হয় সঙ্গীতবাহারীর একটি দল। বাজিন্দারদের মধ্যে একজন হারমোনিয়াম একজন ক্লারিওনেট এবং একজন ড্রাম নিয়ে মঞ্চের একপাশে বসে। সঙ্গীতবাহারী নাটক বা 'ভগ' পরিবেশন করে না। এরা মনোহর নৃত্য সহযোগে অতি স্থূললিত গান পরিবেশন করে। বলাই বাহুল্য যে নাচ ও গানের জন্তে তিন-চার জনের এই দলটি গঠিত হয় মেয়েদের নিয়ে। তামাশার একটি আসরে অনেকগুলি সঙ্গীতবাহারীর দল একের পর এক তাদের অস্থান পরিবেশন করে। অনেক সময় একই আসরে সঙ্গীতবাহারী ও ঢোলকবাহারী তাদের নিজ নিজ অস্থান পরিবেশন করে। সে সময় সঙ্গীতবাহারীর অস্থানটি ঢোলকবাহারীর অস্থানের অর্থাৎ ভগের বা নাটকের আগে ফার্টন-মেইজারের কাজ করে থাকে। তবে তামাশা বলতে মুখ্যতঃ ঢোলকবাহারীর দলকেই বোঝায়। এরাই নাটক বা ভগ পরিবেশন করে থাকে। ১৫ থেকে ২৫ জন অবধি শিল্পী নিয়ে ঢোলকবাহারীর একটি দল গঠিত হয়।

সমগ্র মহারাষ্ট্রে আজ প্রায় ২০০ থিয়েটার হল আছে, আর এদের প্রত্যেকেরই সঙ্গে কমপক্ষে চারটি করে তামাশার দল যুক্ত। বেলগাঁও, শোলাপুর এবং কোলাপুরের দিককার থিয়েটার হলগুলি তো আজ সম্পূর্ণভাবে তামাশার উপরই নির্ভরশীল। অহিভূষণ থিয়েটার পুনর একমাত্র ব্যবসায়িক মঞ্চ। এখানে প্রতি-দিনই কোনো না কোনো দলের তামাশা পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। দলের খ্যাতির

সঙ্গে সাবুজা রেখেই হয় দর্শকের সমাগম। থিয়েটার হলের সামনে তাই সন্ধ্যারই কোলানো থাকে ভাষাশার রঙ বেরঙের পোটার।

পছন্দমত নায়ক-নায়িকা মঞ্চে উপস্থিত না থাকলে ভাষাশার দর্শক আসন ছেড়ে বাইরে গিয়ে বিশ্রাম নেয়। প্রিয় নায়ক-নায়িকা মঞ্চে এলে সে আবার সাগ্রহে আসন নেয়। অস্ত্রান্ত্র সব প্রদর্শনীর মত আর্থিকত্ব থিয়েটারেও এটা লক্ষ্য করা যায়। প্রিয় এবং মনমাতানো নর্তকীর আগমনে দর্শকের সম্মিলিত আনন্দোচ্ছ্বাস যেন গিয়ে আছড়ে পড়ে মঞ্চের ওপর। যারা আবার নিজেদের একটু বীরপুরুষ বলে মনে করে—তারা বুক ফুলিয়ে এগিয়ে যায় একেবারে মঞ্চের সামনে, নগদ-অর্থে পূরস্কৃত করে তাদের স্বপ্নের রাণীকে। নর্তকী তখন মধ্য মঞ্চে ছেড়ে মঞ্চের সম্মুখভাগে এসে স্বীকার ক'রে নেয় সেই পুরস্কার, নেয় সাধারণতঃ পেটের দিকে নজর রেখেই। দর্শক তাকে অতুরোধ করে তার প্রিয় লাভনী গাওয়ার জগ্গে। নর্তকী প্রাপ্ত অর্থ রেখে দেয় সর্দারের কাছে বা হারমোনিয়ামের ওপর। প্রদর্শনী শেষে এইভাবে প্রাপ্ত অর্থের দুইভাগ মেয়েদের এবং একভাগ ছেলেদের মধ্যে বন্টন ক'রে দেয়া হয়। এই অর্থকে বলা হয় 'দৌলত জাদা'। কেননা ভাষাশার প্রচলিত রীতি অনুসারে দর্শক যখন নগদ অর্থ দিয়ে ভাষাশার নর্তকীকে উৎসাহিত করে তখন নর্তকীও স্মিত হাত্রে তাদের ধনবৃদ্ধির কামনা করে। ফলে কেবলমাত্র ধনী ব্যক্তিরাই যে এইভাবে অর্থনাশাষ্য দেয় তা কিন্তু নয়—অনেক গরীবলোকও এই দৌলতজাদা (নগদ অর্থ ও প্রথাটির নাম)-য় অংশ নিয়ে থাকে। দৌলত জাদার সময় স্থল নৃত্যাচুঠানে কিন্তু ছেদ পড়ে না—তখন অগ্র আরেকজন নর্তকী এসে নৃত্য পরিবেশন করতে থাকে। তারপর পুরস্কৃতার অতুরোধ মত আগের নর্তকী লাভনী পরিবেশন করে। এই সময়ে ভাষাশার দর্শক যেন আত্মহারা হ'য়ে পড়ে। তখন তারা একের পর এক অংশ নেয় দৌলতজাদায়। মেতে ওঠে আসর। দৌলতজাদা কিন্তু নিম্নোক্তকর্ষের প্রতি প্রত্যা-প্রদর্শন নয় বরং এটি হলো নর্তকীর কামোত্তেজক এবং স্থূল রঙ্গ ভাষাশার প্রতি সাধারণ জনতার স্বাভাবিক এক প্রতিক্রিয়া। সরকার থেকে তাই ভাষাশার অচুঠানে দৌলতজাদা নিষিদ্ধ করেছেন। কিন্তু ভাষাশা নর্তকীর স্বাভাবিক আয় এত কম যে সরকারী এই নিয়ম লঙ্ঘন ক'রতে কেউই তেমন অতুৎসাহী নয়। দৌলত জাদা তাই আগের মত এখনও আছে—সুদূর ভবিষ্যতেও এ বন্ধ হ'য়ে যাবার কোনই সম্ভাবনা নেই।

প্রসেনিয়াম মঞ্চে অচলিত সঙ্গীতবাহীর বাজনদাররা বসে উইংসে। আর উইংসে অথবা সাইক্লোরামার পেছনে পাতা কাঠের বেঞ্চে অথবা ড্রেসের বাকসের ওপর ব'সে নর্তকীরা পান বিড়ি খেতে খেতে মঞ্চে উপস্থিত হবার জগ্গে অপেক্ষা ক'রতে থাকে। সব মিলিয়ে ভাষাশার পরিবেশ বেশ অস্বাস্থ্যকর।

আমরা আগেই দেখেছি যে ভাষাশার জনপ্রিয়তার মূখ্য কারণই হলো এর

নর্তকী। অথচ নর্তকীদের জন্তে মাসিক বেতনের নিশ্চিত ব্যবস্থা এখনো তামাশায় অপ্ৰচলিত। আগেকার মত এখনো তাদের মজুরি দেখা হয় দৈনিকহারে। মজুরির পরিমাণও তেমন উল্লেখযোগ্য নয়। তাছাড়া তামাশার প্রতিটি ফড়ে আবার একজন দু'জন করে একটু নর্তকী থাকে। এদের মজুরি তো একেবারেই নামমাত্র। তবে অগ্রাণু জায়গার চেয়ে জলগাঁও এর নর্তকী বা শিল্পীদের বেতন তুলনামূলকভাবে অনেক বেশি।

পাট্টে বাপুরাও-এর মস্তশিষ্য মণ্ড সম্প্রদায়ের ভাউ-বাপু খুড়ে নারায়ণ গাঁও-করের নামাঙ্কিত ফড়টিই সম্ভবত এখন মহারাষ্ট্রের সবচেয়ে বিখ্যাত তামাশার দল। ভাউ-বাপুর ভাইপো বাপুরস খুড়ে এখন এই ফড়ের সদাঁর। এই বাপুরসই একমাত্র তামাশা-শিল্পী যিনি 'সঙ্গীত-নাটক একাডেমি' পুরস্কার পেয়েছেন। ভাউ বাপুর তিন মেয়ের এখন যথেষ্ট বয়েস হয়েছে, তাছাড়া পাঁচ, ছটি ক'রে সম্ভানের জননী হওয়া সম্ভব ও তারা এখনো অগ্রাণু তামাশা নর্তকীর মতই দর্শকদের আনন্দ দিচ্ছে চলেছে।

আজকের তামাশা সবচেয়ে অভিজ্ঞ ঢোলকিওয়ালা হলেন দামাজী কোরে গাঁওকর কোম্পানীর ঠাকরু। ঠাকরুর বয়স এখন প্রায় সত্তর বছর। কড়াপড়া হাতে যখন তিনি ঢোলকিতে তাঁর কেরামতি দেখান, তখন অল্প কেউই, এমনকি নর্তকীও আর দর্শককে আকর্ষণ ক'রে রাখতে পারে না। বিস্মিত চোখে সকলেই তখন তাকিয়ে থাকে ঠাকরুর দিকে।

নতুন যেসব শিল্পী বিশেষ করে নর্তকী আজকাল তামাশায় আসছে, তামাশার নিজস্ব শৈলীতে তারা একেবারেই অনভিজ্ঞ। ফলে চলতি ফিল্মের হিটগানের দ্বারাই তারা দর্শককে খুশি করার চেষ্টা করছে। এতে করে সঙ্গীত-বারির ছোটো ছোটো দলগুলির জনপ্রিয়তা তাই আগের থেকে আজ অনেক বেশি। তাই নর্তকীদের গান আজ ঐতিহ্য থেকে বিচ্যুত। অগ্রদিকে তুনতুনাওয়ালা, মঞ্জীরাওয়ালা এবং নর্তকী ঢোলকিবারীর পরিবেশনের বিষয় ও রীতিতে পুরনো ঐতিহ্য বজায় রাখতে সক্ষম হয়েছে।

বর্তমানে অনেক প্রতিভাবান সমকালীন নাট্যকারও নাট্যকর্মী তামাশার বিষয় ও অঙ্গিক নিয়ে পরীক্ষা-নিরীক্ষা চালিয়ে যাচ্ছেন। ডেকটেশ মদগুলকারের হুতাশনী, পি-এল দেশ-পাণ্ডের 'সরবেছা' খুবই সফল। জি-ডি. মদগুলকার এবং বসন্ত বাপভের নামও এ বিষয়ে উল্লেখযোগ্য।

তামাশা ও তামাশার জনপ্রিয় শিল্পীদের নিয়ে মারাঠীতে বেশ কয়েকখানি চলচ্চিত্র তৈরী হয়েছে—এর সব কটিই বাণিজ্যিক দৃষ্টিতে বেশ সফল। এগুলির মধ্যে রামবোশীর জীবনী' এবং 'সবতে আইকা' খুবই জনপ্রিয় হয়েছে।

স্বাধীনভাষার কাল থেকে কমিউনিষ্টপার্টি তামাশাকে তাদের প্রচার-মাধ্যম হিসেবে ব্যবহার ক'রে আসছে। মণ্ড সম্প্রদায়ের আলা ভাউ সার্ভে এবং অমর

শেখ এ ব্যাপারে বেশ ক্রটিশ্চের পরিচয় দিয়েছেন। লাওনী ও ভগ্নের দৃষ্টি প্রয়োগ করে তাঁরা হাজার-হাজার মেহনতি মানুষকে মার্কসীয় শিক্ষার শিক্ষিত এবং উদ্দীপিত করে তুলেছেন। তামাশাকে কাজে লাগিয়ে মহারাষ্ট্র সরকারও পঞ্চবাষিকী পরিকল্পনাকে অনেক বেশি জনপ্রিয় করে তুলতে পেরেছেন।

শিক্ষিত সম্প্রদায় চেষ্টা চালিয়ে যাচ্ছেন—যাতে করে তামাশা থেকে স্থূল রঙ্গ-রসিকতা দূর করা যায়। সরকারও নানা বিধি নিষেধ আইনবদ্ধ করেছেন। ফলে ‘তামাশা বোর্ড’ অফ মহারাষ্ট্রের ‘নো অবজেকশন’ স্ট্যাম্প ব্যতিরেকে তামাশার কোনো অহঠান না হওয়ারই কথা। কিন্তু গ্রামাঞ্চলে এই আইন কার্যকরী করা সম্ভব হচ্ছে না। কেননা সেখানকার আমলারা অবধি তামাশার রঙ্গ-তামাশার সমজদার। সামগ্রিক ভাবে তামাশা পূর্ববৎ স্থূল এবং অসংস্কৃত রয়ে গেছে।

তামাশার সংস্কার কার্যে হাত দেয়ার আগে একটা কথা সকলেরই মনে রাখা দরকার যে উচ্চবর্ণের লোকের কাছে যেটা অঙ্গীল সমাজের তথাকথিত নিম্নবর্ণের সাধারণ মানুষের কাছে তা সকল সময় অঙ্গীল নাও হ’তে পারে। তাছাড়া প্রচলিত অর্থের স্থূলতা তামাশা-দর্শকদের হৃৎ-কষ্ট যেমন দূর করে, তেমনি দূর করতে সাহায্য করে তাদের ভেতরকার সামাজিক ভেদা ভেদও।

### (খ) “ললিত”

সমস্ত তুকারামের একটি অভঙ্গে ললিতের উল্লেখ থেকে বোঝা যায় যে ললিত মধ্যযুগে প্রচলিত এক লোক-নাট্য। তুকারামের অভঙ্গটি হলো—

গলিত ঝালী কায়া।

হৈচি ললিত পন্ডরিরায়।

নবরাত্র-উৎসবের শেষদিন রাত্রে উৎসব দেবতা সিংহাসনারূঢ় হন—এই বিশ্বাসে ঐ দিনরাত্রে কয়েকটি স্বাক্ষ অভিনয় করা হয়। বিভিন্ন সম্প্রদায়ের নিজস্ব দেবতার কাছ থেকে প্রসাদ পাওয়ার অভিনয় করে সেই প্রসাদ উপস্থিত দর্শকদের মধ্যে বিতরণ করা হয়। নাটকের মতই স্থূল দেবতার বেশধারণ করে যে অভিনয় করা হয়—তাই ললিত। তুকারামের উপরের অভঙ্গটিতে যে ললিতের উল্লেখ আছে তার অর্থটি অবশ্য ভিন্ন। বাইহোক—কোনো কোনো পণ্ডিত মনে করেন—লীলা থেকেই এসেছে ললিত। মধ্যযুগে বিভিন্ন অবতারের বেশধারণ করে তাঁদের জীবনের নানা কাহিনী গান ও অভিনয়ের সাহায্যে (মঞ্চোপরি) প্রদর্শন করার একটা রীতি প্রচলিত ছিল। ইহাই লীলানাট্য হিসেবে পরিচিত। লীলা নাটকের মতই নৃত্যগীত সহযোগে অভিনয় মধ্যযুগের সমস্ত লোক-ধর্মী নাট্য-আঙ্গিকের অন্ততম চারিত্র্য বৈশিষ্ট্য। লীলা নাটকের মত



ধর্মের প্রচারও এই সব নাট্যাঙ্গিকের প্রধান উদ্দেশ্য ছিল। লীলার ব্যাপক অর্থে এগুলিকেও তাই লীলা বলাটা অস্বাভাবিক হবে না। সেদিক দিয়ে ললিতকেও লীলা বলতে কোনো বাধা থাকে না। অনেকে আবার মহারাষ্ট্রে সন্ত কবিদের রূপকাক্ষিত কাব্যশৈলী ভারুড়কেই ললিতের উৎস বলে মনে করেন।

### ভাষা

প্রাচীন ললিতের কিছু কিছু অংশ আজও উপলব্ধ। এই সব অংশের ভাষা অভিনিবেশ সহকারে অধ্যয়ন করলে ললিতের উৎস সম্বন্ধে অল্প এক ধারণা জন্মে। ললিতের ভাষার উত্তর-ভারতের প্রভাব খুবই স্পষ্ট। ললিতের স্টক ক্যারেট্টার চোপদার এবং পাতিল শুদ্ধ হিন্দীতে কথা বলে। গ্রাম্যভাট এবং রাজভাটও কথা বলে হিন্দীতেই। ললিতের মধ্যে প্রায়ই হিন্দী সংলাপের প্রচলন লক্ষ্য করা যায়। আজকের মত যখন হিন্দীর প্রচার ছিল না তখনও সাধারণ মানুষ এই সব সংলাপ নিশ্চয়ই বুঝতে পারতো। নাহলে—এর প্রচলন বা প্রয়োগ উঠে যেত। এ থেকে মনে হয় ললিত উত্তর-ভারত থেকেই মহারাষ্ট্রে এসেছিল। আসলে মারাঠা নাটক বিকসিত হয়ে ওঠার অনেক আগেই ললিত হিন্দী গল্প-দ্বারা গভীরভাবে প্রভাবিত হয়েছিল। দক্ষিণী হিন্দী তখন উত্তরের হিন্দী থেকে পঞ্চাশ নাট্য-সামগ্রী আহরণ করে নিজেকে সমৃদ্ধ করেছিলো। মারাঠা সন্তদেরও কেউ কেউ এই সময় হিন্দীতে কবিতা বা পদ রচনা করেছিলেন। আর ললিতের প্রচারে সন্ত কবিদেরও ভূমিকা ছিল, কেননা ললিত মূলতঃ ধর্মীয় নাট্য। সব মিলিয়ে সেসময়ের মারাঠা নাট্যে হিন্দীর স্বীকরণ অনেকটাই সহজ হয়ে পড়েছিল।

পরবর্তীকালে অষ্টাদশ শতাব্দীর প্রথমার্ধে বোম্বাই নিবাসী দাদাপন্ত ললিতাভিনয়ে নতুন জোয়ার নিয়ে এলেন। তিনি পুণার সাওজী মল্লপা, বরোদার বাধোজী বুওয়া এবং বোম্বাই-এর পাটিল বুওয়াকে নিজ নিজ দল গড়ার অনুরোধ দিলেন। দাদাপন্ত যে এই তিনজনকে কেবলমাত্র দলগড়ার অনুরোধনাই দিলেন তা নয়, তিনি তাদের নিজের কাছে এনে অনেকদিন রেখে ললিতাভিনয়ের শিক্ষাও দিলেন। মারাঠা বিদ্বানদের অভিমত—ধর্মীয় ও ঐতিহাসিক মারাঠা নাটকের পূর্বসূরী হলো ললিত। কেননা উত্তর-মধ্যযুগে ধর্মীয় ও ঐতিহাসিক কাহিনী ললিত-নাটকের জনপ্রিয় বিষয় হয়ে ওঠে। ললিতের ওপর তাজোরেরও প্রভাব আছে বলে অনেকে মনে করেন। তাজোরে নবরাত্নোৎসবে অভিনীত নাটক ললিতেরই সদৃশ। মুখ্যতঃ দক্ষিণ তাজোরে যেখানে মারাঠা শাসক ছিলেন সেখানে মারাঠা নাটক অবশ্যই প্রস্রয় পেয়েছিল। অন্তর্দিকে অনেকে আবার মনে করেন গোয়ার তটবর্তী এলাকায় এবং ব্রিটিশ শাসিত কোঙ্কণে যে সব নাটক অভিনীত হতো—তার সঙ্গে বাংলা বাত্মার মিল খুব বেশি। সম্ভবতঃ এই অঞ্চলের নাটকে বাংলা-বাত্মারও প্রভাব পড়ে থাকবে। মহারাষ্ট্রে তাই নাট্যোৎসব ‘যাত্রা’ নামে পরিচিত।

উনবিংশ শতাব্দীর চতুর্থশাদে মারাঠী ভাষার প্রথম নাটক লেখা হয় আর মারাঠী-মঞ্চের প্রতিষ্ঠা ১৮৮৩ খ্রীষ্টাব্দে। ঐ সময়ে মহারাষ্ট্রে ললিতের প্রচার-প্রসার ও জনপ্রিয়তা খুব-বেশি ছিল।

ললিতের বেশকত্থা খুব চটকদার বা আড়ম্বরপূর্ণ নয়। চোপদার সাধারণতঃ মাথার পাগড়ী পরে, হাতে নেয় ছড়ি আর লাল আংরাখা, লাল সালোয়ার, ছপট্টা এবং কোমরপটী ব্যবহার করে থাকে। পাটিলের পরিধানে সাদা আংরাখা, পায়জামা, পাগড়ী এবং ছপট্টা থাকে। আর বিন্দুস্কের পায়ে থাকে বৃত্তর মাথার উঁচু টুপী এবং কপালে বড় ভিলক আঁকা। ললিতের অনেক কাহিনী দারুণভাবেই মনোরঞ্জনাত্মক। ফলে স্বাক্ষের অল্পরূপ পোষাক পরে চরিত্ররা মঞ্চে আসে। আধ্যাত্মিক বিষয়ও খুবই সরল ভঙ্গীতে হাসি ঠাট্টার মধ্য দিয়ে অভিনীত হয়ে থাকে। কাহিনীর অর্থ করার সময়ও হাসির ছলে অনেক গুঢ় তত্ত্ব দর্শকের গোচরীভূত করা হয়। ললিতের উল্লেখযোগ্য স্বাক্ষগুলির মধ্যে চাখ্যা-মুরলী অগ্রতম। চাখ্যা-পুরুষ আর মুরলী নারী। নেচে গেয়ে এরা এই স্বাক্ষখানি পরিবেশন করে থাকে। এরা উভয়েই মাফলারীর মতওদেবের ভক্ত। অল্পটানের সময় গ্রাম-প্রধান এদের নাচ-গানের ফাঁকে ফাঁকে তাঁর পছন্দমত পদ পাওয়ার ফরমায়েশ করে। আর তারাও তাদের নাচ গানের আসরে সেই সব পদ গেয়ে পাটিল ও অগ্রাগ্র দর্শকদের আনন্দ দেয়।

উত্তর ভারতে প্রচলিত হাসি ঠাট্টায় পরিপূর্ণ স্বাক্ষের প্রভাব ললিতে আছে—এবং একটু বেশী মাত্রাতেই। একরাত্রির এক অল্পটানে পঞ্চাশ থেকে ষাটখানি স্বাক্ষ পরিবেশিত হয়ে থাকে। মারাঠী বাগধারা—রাত্রিখেড়ি নি মোগে ফর—এই স্বাক্ষ বহুলতাই পরিচায়ক।

### (গ) ॥ গোন্ধল ॥

গোন্ধল এক ঐতিহ্যসম্পন্ন প্রথা বিশেষ। মহারাষ্ট্রে প্রাচীনকাল থেকেই গোন্ধলের প্রচলন আছে। গোন্ধলে দেবোত্ততির সঙ্গে সঙ্গে অল্পবরণাত্মক অভিনয় সম্বন্ধে প্রশ্ন পেয়ে এসেছে। আর এই কারণেই গোন্ধল লোকনাট্য হিসেবে স্বীকৃত। (তাছাড়া) আধুনিক মারাঠী নাটকের বিকাশে গোন্ধল প্রয়োজনীয় উপকরণ-অভিজ্ঞতারও যোগান দিয়েছে। শব্দগত অর্থের দিক থেকে গোন্ধল মানে হলো—বিশৃঙ্খল। তবে গোন্ধল এসেছে ‘গণ-দল’-এর উচ্চারণ বিকৃতি থেকে। প্রচলিত কাহিনী অনুসারে শব্দের ১১ জন রূপগণ মনিকণিকা ঘাটে তপস্তা করেন। তাঁদের তপস্তায় খুশি হয়ে শব্দর তাঁদের তমস্ক, সর্প, বাঘছাল, গন্ধা, চন্দ্র, ভাস্কর, রূপাক্ষমালা ইত্যাদি দিয়ে খুশি করেন। রূপগণ শব্দের একনিষ্ঠ ভক্ত। পরবর্তীকালে তাই গণ বলতেই বোঝায় ভক্ত। স্বভাবতই ভক্তবৃন্দ হলো গণদল। এই গণদলই বিকৃত হয়ে হয়েছে গোন্ধল।

শব্দের ভক্তবৃন্দের কাছে মন এবং বাণীর গোচরীকৃত এই বিশ্ব হলো গ-কার ( বা গ-কল্পী ) আর জীবাত্মা ও পরমাত্মার ভাবরূপী অগোচর বিশ্ব হলো ণ-কার । এই দুয়ের সম্মিলনই হলো ‘গণ’ । আর এই গণের যিনি স্বামী তিনি হলেন গণেশ ( গণ+ঈশ ) । অর্থাৎ গণের স্তুতির অর্থ গোচর ও অগোচর বিশ্বেরই স্তুতি । আর স্তুতিগান বারা করে তারাই গোন্ধল রূপে পরিচিত । গোন্ধল সম্প্রদায়কে বলা হয় গোন্ধলী । কিন্তু আজ আর গোন্ধলী ভক্তরূপে মান্য নয় । চার-পাঁচশো বছর আগে থেকে তারা শব্দের স্তুতি না করে জাত-অজাত বিশ্বের আদিজননীর বন্দনা করে আসছে । সম্ভবতঃ নিজেদের বঙ্গমানদের মনোজ্ঞপ্তি সাধনেই তারা দেবীরস্তুতিগানে নিমগ্ন হয়ে পড়ে । কেননা বেশ কয়েক শতাব্দী আগে থেকেই মহারাষ্ট্রে শক্তিপূজারই প্রাধান্য । মহারাষ্ট্রের লোক-সাহিত্যের একটা বড় অংশ দখল করে আছেন এই শক্তি ( দেবী ) । তাছাড়া বনশঙ্করী, ভবানী, দুর্গা, তুকাঈ, কমল ভৈরবী, একবীরা, যমাই, রেঙ্ককা প্রভৃতি রূপে মহারাষ্ট্রের বিভিন্ন মন্দিরে তিনি পূজা পেয়ে আসছেন । এই সব মন্দিরে প্রতিবছরই মহামুমধামের সঙ্গেই ভক্তবৃন্দ এঁদের পূজা করে থাকে । স্বভাবতঃই ভক্ত-সম্প্রদায়গুলো অর্থাৎ গোন্ধলীরা শক্তির এই ব্যাপক প্রভাব থেকে মুক্ত থাকতে পারে নি । মারাঠী সন্ত কবি নামদেব গোন্ধল নামে এক স্বতন্ত্র অভঙ্গ রচনা করেছিলেন । এ থেকে বোঝা যায় যে নামদেবের আগেও গোন্ধলের প্রচলন ছিল ।

সাধারণতঃ বিবাহহুষ্ঠানেই গোন্ধল-এর আয়োজন করা হয় । বণ নামক এক-ধরনের কাপড় বিছিয়ে তার ওপর কলম ও আত্মপত্র সহযোগে অশ্বামাতাকে স্থাপন করে গোন্ধলী গোন্ধল আরম্ভ করে । পাওয়াড়া প্রভৃতি পদ গ্রাম্যবাস্ত সহযোগে খুবই উৎসাহের সঙ্গেই গাওয়া হয় এই অহুষ্ঠানে । ধর্মাহুষ্ঠানে গাওয়ার অবসরে নাট্যাভিনয় মূর্ত হয়ে ওঠে ।

গোন্ধলের সঙ বা অভিনয়মাংশ খুবই আকর্ষক । ধর্মোচার সম্পর্কিত প্রাথমিক কথাবার্তার পর গোন্ধল আরম্ভ হয় । পূজারীর অহুকরণ করতে করতে হান্ত-রসের অভিব্যক্তি খুবই স্বাভাবিক হয়ে ওঠে । এই সময় কখনো কখনো সমাজের কোনো ব্যক্তি সম্পর্কে সেই সমাজের ধারণাও প্রকাশ পায় । আর এরই স্বাভাবিক ফল যে তিক্ততা তা এড়ানোর জন্তে গোন্ধলী এখানকার ঘটনা ওখানে আর ওখানকার ঘটনা এখানে দেখানোর সিদ্ধ-হস্ত হয়ে ওঠে ।

মহারাষ্ট্রের তুলজাপুর অঞ্চলে গোন্ধলীদের বলা হয় পোতরাজ । শোনা যায় দেবীপূজার সময় কদম্বরাজ স্বয়ং উপস্থিত থাকতেন । কাকুংঘ ( ১৩৫ খ্রীঃ ) বৃগেশ ( ১৭০ খ্রীঃ ) এবং ভাহু ( ৩০০ খ্রীঃ ) ছিলেন কদম্ব বংশের উজ্জয়বংশ্য রাজা । ষষ্ঠ শতাব্দীতেই চালুক্যরাজ কীর্তিবর্মা কদম্বদের পরাস্ত করেন । তখন থেকে চালুক্যরা তুলজাপুরের ভবানীকে নিজেদেরও কুলদেবতা বলে স্বীকার করে ।

চালুক্যদের এই বিজয়-অভিযানের আগে অবধি কদম্বরাজ বরাবরই তুলসীপুরে আয়োজিত দেবীর উৎসবে উপস্থিত থাকতেন। এখানে পোতরাজ বা গোন্ধলী গলায় কড়ির মালা পরতো। আর দেবীর গলায় শোভাপেত সোনার গুতুলের মালা। শিবাজীর সময় মহারাষ্ট্রে এক নতুন জাগরণ আসে। এই সময় পাওয়ার্ডা ছন্দে বীরগীতি গাওয়ার গুরুদায়িত্বও ঝড়ে নেয় এই পোতরাজরাই।

সে বাইহোক, দেবীর স্তুতির পর গোন্ধলীরা নাট্যাভিনয়ের সাহায্যে সমবেত দেবীর ভক্তদের মনোরঞ্জন করতো। আর তারই ফলে গোন্ধল লোক-নাট্য হিসেবে বিকশিত হয়ে ওঠে।

গোন্ধল দুইভাগে বিভক্ত। সাধা গোন্ধল বা মারাঠী গোন্ধল। এতে ভক্তিরসেরই প্রাধান্য এবং কীর্তনের মত এরও পূর্বাঙ্গ এবং উত্তরাঙ্গ রয়েছে। (২) কৃত্ত্যে আরাদী ও পোতরাজদের গোন্ধল। আঙ্গিক ও বিষয়-বৈচিত্র্যই এর অন্ততম চারিঅ্য-বৈশিষ্ট্য।

মারাঠী গোন্ধলে অংশ নেয় চারজন। মূখ্য গোন্ধলীকে বলা হয় নাইক অর্থাৎ নায়ক। ঝাঁঝ হাতে নিয়ে নায়ক কাহিনী বলে চলে। দ্বিতীয় ব্যক্তি এর সঙ্গে হস্তরসাত্মক বিষয়ের অবতারণা করে। তৃতীয় ব্যক্তি পয়সা তোলে আর চতুর্থ ব্যক্তি তুণতুণে নামক বাদ্যযন্ত্র বাজায়।

মধ্যপ্রসঙ্গের মধ্যে হাসির সংযোজনের ফলে উপকাহিনী গড়ে ওঠে। এই অন্তকাহিনীর সরসতা নির্ভরশীল নাটকীয় প্রকাশভঙ্গীর ওপর। একজন গদ্যে কিছুটা অংশ বলে যায়—তারপর আরেকজন গানের সাহায্যে তাকে এগিয়ে নিয়ে যায়। এই গান গাওয়ার ঢঙ বা রীতি যেমন গায়কের নিজস্ব তেমনি পরম্পরাগত। গোন্ধল অহুষ্ঠানে ধর্মীয় আচার-অহুষ্ঠান যেমন বিধিসম্মত এর অভিনয়ংশও তেমনি প্রথাবদ্ধ। পোতরাজরা সকলেই প্রায় নিরক্ষর। তবুও ভাষার প্রতি তাদের দখল সাহিত্যাহুরাগী মানুষকেও মুগ্ধ করে দেয়। ধর্মীয় সামাজিক ও ঐতিহাসিক বিষয় পরিবেশিত হয়ে থাকে গোন্ধলে। তবে ধর্ম সম্পৃক্ত নাটকীয়তা গোন্ধলকে অধিকতর জনপ্রিয় করেছে। চারণদের মত বংশ—বর্ণনার নৈপুণ্য যেমন আছে পোতরাজদের, তেমনি আছে নাটকীয় প্রকাশ কৌশলের চমৎকারীও। পোতরাজদের দীর্ঘদিনের অভিজ্ঞতারই ফসল এটি। সাধুসন্তেরা গোন্ধলের উদ্ভব ও বিকাশে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করলেও আজ একে বাঁচিয়ে রেখেছে সাধারণ মানুষ।

দুই থেকে আড়াই ঘণ্টার মধ্যেই গোন্ধলের একটি অহুষ্ঠান শেষ হয়ে যায়। কোনো খোলা জায়গাতেই সাধারণতঃ গোন্ধলের আয়োজন করা হয়। আর দর্শকরা সকলেই দাঁড়িয়ে থাকে। অহুষ্ঠানের মাঝে দর্শক গোন্ধলীদের কাছে নানাবিধ প্রশ্ন করে তার উত্তর জেনে নেয়। প্রচলিত জনবিশ্বাস মতে দেবী স্বয়ং গোন্ধলীদের জিহ্বায় ভর করেন। ফলে গোন্ধলীদের উত্তরকে বেদবাক্য মনে

করে তারা শিরোধার্য করে নেয়। সেই বাইহোক গোন্ধল পরিবশনের সময়ও সময়সীমার কোনো স্থিরতা বা বিধি-নিষেধ নেই। দিনের বেলায় তো গোন্ধল হয়ই। আবার সমস্ত রাত ধরেও হতে পারে। গোন্ধল পরিবেশনের ক্ষমতা কোনো মঞ্চের প্রয়োজন হয় না।

আত্মীয়স্বজনদের মধ্যে সম্পন্ন কোনো শুভ কাজের আরম্ভে গোন্ধল আয়োজিত করা হয়—এবং গোন্ধলের সাহায্যেই সমস্ত দেবীও দেবতার আবাহন করা হয়। লোকের বিশ্বাস এতে শুভকার্য বাধাহীনভাবে সম্পন্ন হ'তে পারে।

তবে গোন্ধলীরা একনিষ্ঠ ধার্মিক বা ভক্ত নয়, সেই কারণে ধর্মীয় অষ্ঠানদের মধ্যেই তারা তাদের মনের আশা-আকাঙ্ক্ষার প্রকাশ ঘটায়। আর লোক-নাট্য-হিসেবে গোন্ধলের অস্তিত্বও এখানেই।

ধর্মীয় বিশ্বাসের চরিতার্থতা, নিরক্ষর মানুষের কাব্যপ্রতিভার বিকাশ এবং মনোরঞ্জন ইত্যাদি কারণে গোন্ধল সেই প্রাচীন কাল থেকে আজও খুবই জনপ্রিয় লোক-নাট্য হিসেবে মহারাষ্ট্রের সাধারণ মানুষের জীবনে নিজের প্রভাব অক্ষর রেখে চলেছে।

### (ঘ) দশাবতার ॥

হিন্দুধর্ম মতে ভগবান বিষ্ণু এই পৃথিবীতে ভারতবর্ষে বহুবারই অবতার রূপে আবির্ভূত হয়েছেন। তবে মৎস্য, কূর্ম, বরাহ, নৃসিংহ, বামন, পরশুরাম, শ্রীরামচন্দ্র কৃষ্ণ, বুদ্ধ এবং কষ্টি বিশেষভাবেই উল্লেখযোগ্য। আর বিষ্ণুর এই দশ-রূপকেই একত্রে দশাবতার বলা হয়।

বৈদিক সাহিত্যে, পুরাণে ও মহাকাব্যে বিষ্ণুর প্রত্যেক অবতার লীলার বিস্তৃত বিবরণ আছে। তবে সংক্ষেপে বললে বলতে হয় যে মৎস্যাবতার প্রজাপতি মনুকে মহাপ্রলয়ের হাত থেকে রক্ষা করেছিলেন। আর কূর্মাবতারে তিনি ধারিহ্রীকে পৃষ্ঠে ধারণ করেছিলেন। নৃসিংহ অবতারে তিনি দৈত্য নম্রাট হিরণ্য-কশিপুরকে হত্যা করে ভক্তপ্রহ্লাদকে রক্ষা করেছিলেন আর বামনাবতারে তিনি দৈত্যরাজ বলীকে পদানত করেছিলেন, পরশুরাম একুশবার এই পৃথিবীকে নিঃক্ষত্রিয় করেছিলেন, শ্রীরামচন্দ্র রাবণরাজা রাবণকে বধ করে সীতা উদ্ধার করেছিলেন, শ্রীকৃষ্ণাবতারে বিষ্ণু বহু বিচিত্র লীলা করেছিলেন। তবে এই অবতারে তাঁর প্রধান কীর্তি কুরুবংশ ধ্বংস এবং পাণ্ডবদের নায়কত্বে ধর্মরাজ্য সংস্থাপনা। বুদ্ধ অবতারে তিনি বৌদ্ধধর্ম প্রচার করেছিলেন আর ভক্তজনের বিশ্বাস কষ্টি অবতারে তিনি এই কলিযুগে পুনরায় ধর্মরাজ্য সংস্থাপন করবেন।

বহুপ্রাচীন কাল থেকেই ভারতবর্ষে বৈষ্ণবধর্ম প্রচলিত আছে। তবে খৃষ্টীয় চতুর্থ শতাব্দীতে গুপ্তরাজদের রাজত্বকালে এই বৈষ্ণবধর্ম খুবই প্রসারলাভ করেছিল

গুপ্তরাজার প্রায় সকলেই ছিলেন বৈষ্ণব ধর্মাবলম্বী। দ্বিতীয় চন্দ্রগুপ্ত স্বয়ং ‘পরম-ভাগবত’ উপাধি ধারণ করেছিলেন।

বৈষ্ণবধর্মের প্রভাবেই খুব প্রাচীন কালেও ভারতবর্ষে কৃষ্ণধাত্রার প্রচলন ছিল। অবশ্য ঠিক কবে থেকেই যে এর প্রচলন হয়েছিল তা নির্দিষ্ট করে বলা এখনো সম্ভব হয় নি। তবে খৃঃ পূঃ ৩০০ অব্দে লিখিত ভাস্কর্য ‘বালচরিত’-এ বিষ্ণুর বিভিন্ন অবতারের উল্লেখ আছে। কিন্তু দশাবতারের সবচেয়ে উজ্জল নিদর্শন মেলে জয়দেবের গীত-গোবিন্দে। গীত-গোবিন্দের প্রথম সর্গের অষ্টপদী স্লোকে সন্নিহিত বিষ্ণুর দশ-অবতারের গুণ-কীর্তন করা হয়েছে। ফলে অচিরেই গীত-গোবিন্দের এই দশাবতার-অষ্টপদী সমগ্র ভারতে বেশ জনপ্রিয় হয়ে ওঠে। কেরালার কথাকলির পূর্বরূপে আজও গীত-গোবিন্দের কোনো না কোনো পদ গাওয়া হয়। ফলে গীত-গোবিন্দের এই দশাবতার-অষ্টপদীর অসাধারণ জনপ্রিয়তা অনেককেই দশাবতার নাটক পরিবেশনে অমৃতপ্রেরণা জুগিয়েছিল। তবে এই পৃথকভাবে দশাবতার নাট্য-শৈলী প্রচলনের অনেক আগে থেকেই নাটকে বিষ্ণু দশাবতার রূপে অবতীর্ণ হয়ে আসছিলেন। ফলে শুধুমাত্র ভাস্কর্য বালচরিতেই নয়, নন্দিকেতরের অভিনয় দর্পণেও বুদ্ধ ব্যতিরেকে বিষ্ণুর বাকি নয় অবতারের বিভিন্ন মুদ্রার বিস্তৃত বিবরণ উপলব্ধ হয়।

দশাবতারের সেই প্রাচীন ধারার অম্লসরণে বর্তমানেও মহারাষ্ট্রে, গোয়ায় এবং কঙ্কণেও দশাবতার নাটক প্রচলিত আছে। তাছাড়া বর্ণাটকের যক্ষগানও ‘দশাবতার আটা’ নামে পরিচিত।

মহারাষ্ট্রে দশাবতার খেল মধ্যরাত্রে আরম্ভ হয়ে সূর্যোদয়ের পর সমাপ্ত হয়। একেবারে শুরুতে সূত্রধার মঞ্চে এসে গণেশের বন্দনা গায়। বন্দনাগীতি শেষ হলে মঞ্চে আসেন স্বয়ং গণেশ। সাধারণতঃ মঞ্চ থেকে ১০ থেকে ২০ গজ দূরে থাকে সাজঘর। এই সাজঘর থেকে মঞ্চে আসার জন্তে একটি রাস্তা থাকে। দর্শক এই রাস্তা ছেড়ে রেখে তবে আসন গ্রহণ করে। নাটকের প্রধান অগ্রধান সব চরিত্রই সাজঘর থেকে বেরিয়ে নাচতে নাচতে এই পথ দিয়েই মঞ্চে আসেন। দশাবতারের চরিত্রের মঞ্চাবতরণ তাই খুবই আড়ম্বর পূর্ণ এবং আকর্ষণীয়। বাইহোক বন্দনাগীতির পর গণেশের সঙ্গে এই পথ দিয়েই নাচতে নাচতে মঞ্চে আসেন সরস্বতী। গণেশ ও সরস্বতী প্রস্থান করলে মঞ্চাবতরণ ঘটে শঙ্কাসুরের। শঙ্কাসুর তার দোঁড়প্রতাপ দেখাতে থাকে। এমনি সময়ে মঞ্চে আসেন মন্ত্যরূপী বিষ্ণু। ঘোরতর যুদ্ধে শঙ্কাসুরকে পরাস্ত করে তিনি বেদোদ্ধার করেন। এমনি করে বুদ্ধও কঙ্কি ব্যতিরেকে বিষ্ণুর অষ্ট অবতারের লীলা একে একে পরিবেশিত হয়। দশাবতারের কোনো একটি আসরে সব অবতারের লীলা সমান গুরুত্ব পায় না। তবে শ্রীরামচন্দ্র ও শ্রীকৃষ্ণ সব আসরেই একটু বেশি গুরুত্ব পান। ফলে রাম ও কৃষ্ণলীলা বিশদভাবেই পরিবেশিত হয়। আজকাল অবশ্য অনেক জায়গায় সব আসরে সব অবতারের লীলা প্রদর্শিত হয় না। তবে কোন্

আসরে কোন অবতার আবির্ভূত হবেন তা নির্ভর করে সমবেত দর্শকমণ্ডলীর চাহিদা এবং দল-পরিচালকের ইচ্ছার ওপর।

কোনো পাত্র মঞ্চে প্রবেশ করা মাত্রই স্রষ্টার দর্শকের সাথে তার পরিচয় করিয়ে দেয়। মঞ্চে উপস্থিত হয়ে প্রথমে পাত্র স্বয়ং তার পরিচয় এবং বৈশিষ্ট্যজ্ঞাপক একক নৃত্য পরিবেশন করে, পরে স্বগতোক্তির সাহায্যে আপন উদ্দেশ্য ও কর্ম-পরিকল্পনা ব্যক্ত করে।

দশাবতারের বিদূষক চরিত্রের নাম ‘মহাদবী’। অনেকে অবশ্য মনে করেন যে মহাদবী সংস্কৃত নাটকের বিদূষক মাধবোন্নয়ই অপভ্রংশ। বাইহোক, ‘মহাদবী’ সব চরিত্র এমনকি দর্শকের সঙ্গেও সহজ ভাষায় সরল হাস্য-পরিহাস করে থাকে।

দশাবতারের প্রচলিত বাস্তব হলো কীং এবং মুদঙ্গ। দশাবতারের মঞ্চ খুবই সাদাসিধে। সাধারণতঃ দেড় ছুঁট উঁচু বর্গাকার একটি চোপায়াই দশাবতারের মঞ্চ হিসেবে ব্যবহৃত হয়। মঞ্চের যেদিকে সাজঘর থাকে, সেইদিকে বড়ি একখানি পর্দা ঝুলিয়ে দেয়া হয়। মঞ্চের একপাশে বাজনদাররা বসে।

বহু-বিচিত্র মুখোশ দশাবতারের এক অনন্য বৈশিষ্ট্য। ফলে প্রত্যেক চরিত্রই মুখোশ ব্যবহার করে থাকে। মুখোশগুলি কাঠের তৈরী এবং ব্যক্তিত্ব-প্রকাশক রঙ ও রেখায় চিত্রিত। পোষাক-পরিচ্ছদ এবং সাজ-সজ্জাও চরিত্রানুরূপ এবং পৌরাণিক নিখাসের পরিপূরক।

আগে মহারাষ্ট্রে দশাবতারের প্রচলন থাকলেও বোড়গ এবং সপ্তদশ শতাব্দীতে মহারাষ্ট্রে দশাবতার-অভিনয়ের কোনো উল্লেখ কোনো গ্রন্থে এমন কি দলিল-দস্তাবেজেও পাওয়া যায় না। মনে হয় এই সময়ে কোনো এক অল্পলব্ধ কারণে মহারাষ্ট্রে দশাবতার-অভিনয় বন্ধ হয়ে গিয়েছিল। তবে আজ ষোল্ল মহারাষ্ট্রে দশাবতার-অভিনয় প্রচলিত তার স্রষ্টাপাত করেন শাম্ভী কালে নায়েক। ইনি ছিলেন পূর্ব কর্ণাটকের অধিবাসী। ঊনবিংশ শতাব্দীর প্রথমপাদে তিনি মহারাষ্ট্রে দশাবতার-অভিনয়ের পুনঃপ্রচলন ঘটান।

পণ্ডিত হরপ্রসাদ শাস্ত্রীর মতে বঙ্গদেশেও আগে দশাবতার অভিনয়ের প্রচলন ছিল। বিষ্ণুপুরের মল্লমাজদের উৎসাহে এখানে দশাবতাব খুবই প্রসার লাভ করেছিল। দক্ষিণ কোঙ্ক এবং গোয়াতেও যাত্রা নাটকের সূচনায় দশাবতার পরিবেশিত হত। মহারাষ্ট্রের অনেক জায়গাতেও দশাবতারকে যাত্রা নামে অভিহিত করা হয়ে থাকে। ফলে বাংলা ও মহারাষ্ট্রের মধ্যে সেই প্রাচীন কালেই বেশ ঘনিষ্ঠ এক সম্পর্ক ছিল বলে মনে করা যায়। বাংলার ফরিদপুরেও এক সময়ে অবতার নৃত্যের প্রচলন ছিল। এই অবতার নৃত্যে একই ব্যক্তি পর্যায়ক্রমে দশাবতারের নৃত্য পরিবেশন করত।

আসলে বৈষ্ণব ধর্মের প্রচার-প্রসারের ফলে ভারতের বিভিন্ন প্রদেশের লোক-নাট্যে অবতার নাট্যের প্রচলন হয়েছিল। তবে মহারাষ্ট্রের দশাবতার তার উপ-স্থাপন ভঙ্গির স্বকীয় বৈশিষ্ট্যের জন্যই স্বতন্ত্র একটি লোক-নাট্য-আঙ্গিকের দাবিদার।

## মধ্য প্রদেশের লোকনাট্য

### (ক) পাণ্ডওয়ানী

পাণ্ডওয়ানী (বা পাণ্ডববানী) ছত্তিসগড়ের গীতিধর্মী লোকনাট্য-আঙ্গিক। নাম থেকেই বোঝা যায় যে, সাধারণতঃ পাণ্ডবদের কাহিনী বা মহাভারতের বিভিন্ন অংশই এর অবলম্বিত বিষয়। তবে বর্তমানে পাণ্ডওয়ানী একটি স্বতন্ত্র লোকনাট্য আঙ্গিক হওয়ায় মহাভারতের সঙ্গে রামায়ণের কাহিনীও এই মাধ্যমে পরিবেশিত হ'তে দেখা যাচ্ছে। যাই হোক, একজন গায়ক বজ্রাসনে বা হাঁটু গেড়ে বসে (বাসিনের ঝাড়ুরাম দেবাজন, পুণারাম নিসাদ, চেতন প্রভা বাদব প্রমুখ) বা দাঁড়িয়ে (ভিলাই-এর তিজনবাঈ) তদ্বারা বাজিয়ে মহাভারত (বা রামায়ণ)-এর কাহিনী ভাবমুদ্রাসহ স্থানীয় লোকগীত ও হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের সাহায্যে গেয়ে চলেন। একজন দোহারকিদার (বা রাগী) তাকে সাহায্য করে এবং সমগ্র গীত-অংশের সঙ্গত করে করতাল এবং মঞ্জীরা বাদক। পাণ্ডওয়ানীর মঞ্চ একেবারেই সাধারণ। দর্শকাসনের সমতলে দর্শক পরিবেষ্টিত সামান্য এতটু জায়গা।

মহাভারতের কাহিনী লিপিবদ্ধ করার ব্যাপারে বলা হ'য়ে থাকে যে ব্যাসদেব এর কাহিনী বিবৃত করেছিলেন এবং গণেশ তা লিপিবদ্ধ করেছিলেন। এই বিবৃতিদান এবং তা লিপিবদ্ধ করার কাজটি সম্পন্ন হয়েছিলো কিন্তু পারম্পরিক শর্তারোপের মধ্য দিয়ে। ব্যাসদেবের আগ্রহে গণেশ জানিয়েছিলেন যে তিনি লিপিবদ্ধ করতে রাজি আছেন, তবে ব্যাসদেবকে বিরামহীনভাবে অনর্গল কাহিনী বিবৃত করে যেতে হবে। মহামতি ব্যাসদেব এই শর্তে রাজি হ'য়ে গণেশকে বলেন বিবৃতকরণে ব্যাকরণ দোষ থাকে কিন্তু লিপিবদ্ধকরণে এই দোষ থাকলে চলবে না। গণেশ এতে রাজি হলেন। ফলে মহামুনি ব্যাস অনর্গল ভাবে বলে যান মহাভারতের কাহিনী আর তা ব্যাকরণ-সিদ্ধ ভাবে লিপিবদ্ধ করেন গণেশ। এক্ষণে এই শর্তারোপে কে কতখানি চাতুর্যের পরিচয় দিয়েছিলেন তার বিচার না করে একথা নিঃসন্দেহে বলা যায় যে মহাভারতের কাহিনী লিপিবদ্ধ হওয়ার আগে ঐতিহ্যে জনসাধারণের মধ্যে প্রচলিত ছিলো। আর সম্ভবতঃ সেই কারণেই ভারতবর্ষের প্রায় সর্বত্রই মহাভারতের কাহিনীর সঙ্গে স্থানীয় লোকবিশ্বাস জড়িয়ে আছে।

মধ্যপ্রদেশের—ছত্তিসগড় ও এর ব্যতিক্রম নয়। এখানকার মানুষের দৃঢ়



বিশ্বাস পাণ্ডবরা এখানেও এসেছিল। ফলে মোরক্ষজের কাহিনীটি (বিলাসপুরের) রতনপুরের সঙ্গে জড়িত হয়ে পড়েছে। এমনকি এই রতনপুরে কৃষ্ণাঙ্গনী নামক একটি পুকুরও আছে—যা পাণ্ডবদের স্মৃতিচিহ্ন এখনো বহন করে চলেছে। ফলে ছত্তিসগড়ের পাণ্ডওয়ানীতে যে মহাভারত গীত (অভিনীত) হয় তা ব্যাসদেবের মহাভারতেরই ছত্তিসগড়ী রূপবিশেষ। ফলে কেবলমাত্র মহাভারতের চরিত্রগুলিই এতে আছে—তার সমস্ত ঘটনাই প্রায় নিজস্ব রঙে রঞ্জিত।

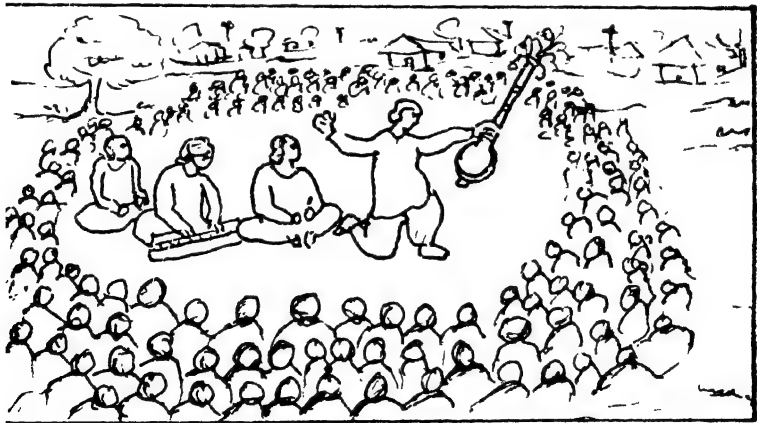
পাণ্ডওয়ানীর আবার দুটি শাখা (১) কপালিক শাখা এবং (২) বেদমতি শাখা। কপালিক শাখার পাণ্ডওয়ানী যদিও পাণ্ডব-সম্বন্ধীয় তবে গুরু নায়ক হ'লেন ভীম। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখ করা যেতে পারে যে কলিকাতার পঞ্চমবৈদিক প্রযোজিত 'নাথবতী অনাথবৎ'-এর নায়কও ভীম। ফলে এর কাহিনীতে এই কপালিক শাখার পাণ্ডওয়ানীর প্রভাব খুবই স্পষ্ট। যাইহোক কপালিক শাখার পাণ্ডওয়ানী সম্পূর্ণরূপে ছত্তিসগড়েরই মহাভারত, ফলে ছত্তিসগড়ের সমাজজীবন এই পাণ্ডওয়ানীতে স্পষ্টরূপে প্রতিবিম্বিত হয়েছে। পাণ্ডওয়ানীর কপালিক গায়ক স্থানীয় লোক-বিশ্বাস এবং ঘটনা আশ্রয় করেই পাণ্ডওয়ানীর প্রস্তুত ও পরিবেশন করে থাকে। কপালিক শাখার পাণ্ডওয়ানী কপালিক গায়কের স্বকপোল কল্পিত, তাই এই শাখার নাম হয়েছে কপালিক।

বেদমতী শাখার পাণ্ডওয়ানী হলো—বেদ অর্থাৎ শাস্ত্র সম্মত পাণ্ডব কাহিনী। এই শাখার পাণ্ডওয়ানী জনশ্রুতি নির্ভর পাণ্ডওয়ানী থেকে স্বতন্ত্র এবং মহামুনি ব্যাসকৃত মহাভারতের অন্তসারী। বেদমতী শাখার পাণ্ডওয়ানী গায়কেরা আবার দু'টি দলে বিভক্ত। একদলের গায়কেরা ব্যাসকৃত মহাভারতের মৌখিক বা লোকায়ত ধারার অন্তসারী এবং অল্পদলের গায়কেরা সবলসিংহ-কৃত মহাভারত লোকশৈলীতে পরিবেশন করে থাকে। বলাই বাহুল্য পাণ্ডওয়ানীর প্রবাদ-পুরুষ ঝাড়ুরাম দেবান্ন এই দ্বিতীয় দলটির নেতৃত্ব দিয়ে আসছেন। যাইহোক, মৌখিক ধারার কাহিনীও কিন্তু শাস্ত্রসম্মত এবং এর পরিবেশন রীতি সাধারণ মানুষের কাছে অনেক বেশী আকর্ষণীয়। এই ধারার প্রতিনিধিস্থানীয় গায়ক হলেন বিলাসপুরের আনন্দরাম সংনামী। আনন্দরাম পাণ্ডওয়ানীর পরিবেশনে তম্বুরা (তিন তার বিশিষ্ট এক তারের একটি বাতবন্ত্র), তম্বুরা বানানোর জগ্রে একটি মোটা তার—যার একমাথায় একতোড়া ঘুরুর বাঁধা থাকে—ব্যবহার করেন। কেউ কেউ আবার তম্বুরা এবং করতাল, আবার কেউ কেউ তম্বুরা, করতাল, তবলা এবং মঞ্জীর ব্যবহার করে থাকে। তম্বুরা এবং করতালের ব্যবহার গায়ক নিজেই ক'রে থাকেন। অন্ত্যায় বাতবন্ত্র ব্যবহার করেন সঙ্গতকারী যন্ত্রীরা। মূল গায়কের

একজন দোহারকিয়ার থাকে, পাণ্ডওয়ানীর পরিভাষায় তাকে বলা হয় ‘রাগী’ (রাগ সম্বন্ধে অভিজ্ঞ)। রাগী মূল গায়কের সঙ্গে দোহারকি বা ধুরো টানার ফাঁকে ফাঁকে শ্রোতৃমণ্ডলীকে নানাভাবে হাসানোরও চেষ্টা করে থাকে। মূল গায়কের পরনে থাকে দু’টি পা পৃথক করে পরা ধুতি, পায়ে থাকে কুমড়া (বার নিয়ভাগ ঝালরের মত হাঁটু অবধি নামানো)। এদের গলার হুপাশ দিয়ে সামনের দিকে ঝোলানো থাকে ভাঁজ করা একখানি চাদর বা ছ’পাট্টা, গলায় থাকে হার। মাথা ঝালিই থাকে, তবে কেউ কেউ মুকুটও পরে থাকেন। অগ্রাগ্ররা ছত্তীসগড়ের দৈনন্দিন পোষাকেই পাণ্ডওয়ানীতে অংশ নিয়ে থাকে। বাজায়গ ও পোষাকের ক্ষেত্রে পাণ্ডওয়ানীতে কোনো শ্রেণীভেদ দেখা যায় না।

বাইহোক, আগেই বলা হয়েছে যে অগ্র ধারাটির নেতৃত্ব দেন বাসিনের ঝাড়ুরাম দেবাজ্ঞ। এই ধারার প্রবর্তক ঝাড়ুরাম স্বয়ং। ঝাড়ুরামও তাঁর কুশলী শিষ্যদের জগ্নাই এই ধারাটির প্রচার প্রসার এবং খ্যাতি সর্বাধিক।

### ঝাড়ুরাম দেবাজ্ঞ এবং পাণ্ডওয়ানী



ভিলাই থেকে ছয় কিলোমিটার পশ্চিমে বাসিন নামক গ্রামে ১৯১৭ সালে ঝাড়ুরাম দেবাজ্ঞের জন্ম। খুবই অল্প বয়স থেকেই দেবাজ্ঞ পাণ্ডওয়ানীর প্রতি আকৃষ্ট হয়ে তার চর্চার আত্মনিয়োগ করেন। ঝাড়ুরামই প্রথম পাণ্ডওয়ানীর সংস্কার কার্ণে হাত দেন। মহাভারতের নাম করে কিংবদন্তী তথা কল্পনা-প্রসূত কাহিনী পরিবেশনের বিরুদ্ধাচরণ করে ঝাড়ুরাম একে শাস্ত-

সম্মত করে তোলার চেষ্টা করেন। আর এর জন্য তিনি সাহায্য নিলেন সবল সিংহকৃত দোহা ও চৌপাইতে বিধৃত মহাভারতের কাহিনী। পরিবেশনের সময় তিনি ছত্তীসগড়ী ভাষার ব্যবহার করেন তবে শাস্ত্রে অগ্রাহ্য করেন না। পাণ্ডওয়ানী পরিবেশন করা হয় দুই ভাবে।—(১) ‘গায়ন’ দ্বারা এবং (২) টীকা বা ‘প্রবচন’ দ্বারা। মুখ্য গায়ক ছত্তীসগড়ের লোকগীতির সাহায্যে মহাভারতের গান করে টীকা সহকারে ছত্তীসগড়ের ভাষাতে তার ব্যাখ্যাও দেন। ঝাড়ুরাম একটি চৌপাই-এর ব্যাখ্যা করেন তিন ভাবে—গূঢ়ার্থে, যথার্থ অর্থে এবং শ্রোতৃবর্গের মনোরঞ্জনের কথা মনে রেখে। গায়কীতে তিনি ছত্তীসগড়ের লোকস্বরের প্রয়োগ করেছেন অত্যাশা পাণ্ডওয়ানী গায়কদের মত করে। তবে তাঁর অবদান হ’লো এই যে তিনি একে নিশ্চিত মাত্রায় বেঁধে একে শাস্ত্রসম্মত করে তুলেছেন। ঝাড়ুরাম তার পাণ্ডওয়ানীতে ৩২টি রাগের ব্যবহার করে থাকেন। এক একটি দোহা বা চৌপাইতে তিনি পৃথক পৃথক রাগের প্রয়োগ করেন। কখনো কখনো আবার রাগ একই থাকলেও চলনের গতি কখনো মন্থর কখনো বা দ্রুত করে দোহা, চৌপাই-এর স্বাতন্ত্র্য বুঝিয়ে দেন।

পাণ্ডওয়ানীতে রাগীর ভূমিকা অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। সে যেমন মূল গায়নকে বিশ্রাম দেয়, তেমনি গায়কীর স্বর ও মেজাজ ঠিক রাখতে সাহায্য করে। নীচের পদটিতে রাগীর ভূমিকা কতখানি তা দেখানো হ’লো।

মূল গায়ন—ঝাড়ুরাম দেবাসন

রাগী—রামানাথ যাদব।

মূল গায়ন—চরণ কমল বলিহারি,

রাগী—রঘুনাথ কুঁঅর কী রামা

মূল গায়ন—শোভ বরননি জাস্তি

রাগী—রঘুনাথ কুঁঅর কী।

মূল গায়ন—অতি প্রসন্ন স্ননহি ভূপালা।

রাগী—রঘুনাথ কুঁঅর কী রামা

মূল গায়ন—জো প্রতিপালহি ইয়হী সংসার।

রাগী—রঘুনাথ কুঁঅর কী

মূল গায়ন—তুম সম ইয়হ সংসার ন কোঁচি

রাগী—রঘুনাথ কুঁঅর কী

মূল গায়ন—তে নর পরম মো সম হোঁহি

রাগী—রঘুনাথ কুঁঅর কী

চরণ-কমল বলিহারি

৪ রঘুনাথ কুঁঅর কী রামা।

রাগীর ধুরো ছাড়াও দেবাক্ষণ নিজে গানের মাঝেমাঝে প্রায়ই ‘রামে, রামে, রামে, গা ভাই’—এই ধুরোটি ব্যবহার করেন। এতে দর্শক সকল সময়ই মূল কাহিনী সম্পর্কে সচেতন থাকে। আর এই ধুরোর আরেকটি আনুষ্ঠানিক অর্থ হ’লো—নৃতন স্রব, তাল পরিবেশিত হতে থাকে। দেবাক্ষণের প্রোতুমণ্ডলী তাঁর এই বিশেষ পদ্ধতি সম্পর্কে ওয়াকিবহাল। একটানা কাহিনী শোনার যে স্বাভাবিক বিরক্তি তাও এই ধুরোতে দূরীভূত হয়।

পাণ্ডওয়ানীর পরিবেশনে ঝাড়ুরাম নির্দিষ্ট কোনো অভিনয় পদ্ধতি অনুসরণ করেন না। ঝাড়ুরাম নিজে বলেন—পাণ্ডওয়ানী গাওয়ার সময় আমি পাণ্ডওয়ানীর এত গভীরে নিমগ্ন হয়ে পড়ি যে অভিনয় করার কথা একেবারেই মনে থাকে না। কিন্তু চরিত্র অনুসারে অভিব্যক্তি ঘটানোর জন্তে আমার হাত, পা, মুখ, চোখ, নাক সবই যেন স্বাভাবিক ভাবে ক্রিয়ামূলক হয়ে উঠে। উদাহরণ-স্বরূপ বলা যায়, ভীমের প্রসঙ্গ এলে দেবাক্ষণের ভারী মুখখানি হঠাৎই বেলুনের মত ফুলে ওঠে, চোখদুটো হয়ে ওঠে স্বাভাবিকের তুলনায় অনেক বড় এবং জবাফুলের মত লাল। চোখ-মুখের এরকম এক অভিব্যক্তি নিয়ে তিনি তখন হাতের তথুয়াখানি এমনভাবে ব্যবহার করেন যে দর্শক তখন সেটিকে ভীমের গদা বলে মনে করে। আবার পরক্ষণেই অর্জুনের বীরত্বের বর্ণনার সময় হাঁটুতে ভর দিয়ে হাতের তথুয়াখানি ধক্কের অহুরূপে বাম হাত দিয়ে ধ’রে ডান হাতের মুঠো ডান কানের পাশে এনে জ্রুঁচকে রক্তিম চোখে এমনভাবে নিশানা করেন যে দর্শক তখন গাভী হাতে মহাভারতের অর্জুনকে চাক্ষুষ করে। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য, কোলকাতার নাট্যমোদী দর্শক পুনারাম নিষাদ (নান্দীকারের জাতীয় নাট্যাংসব ’৮৪তে) ও তিজন বর্দী (পদাতিকের নৃত্য-নাট্যাংসব—’৮৬)-এর পাণ্ডওয়ানীতে এটা চাক্ষুষ করেছেন। বিচিত্র হস্তোপকরণ হিসেবে তথুরার নাট্যধর্মী প্রয়োগ পাণ্ডওয়ানীর আকর্ষণীয়তা তথা জনপ্রিয়তার অগ্রতম প্রধান কারণ। বাইহোক ঝাড়ুরামের অভিনয়ে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ অথচ শিল্পসম্মত ও আকর্ষণীয় কৃমিকা পালন করে তাঁর ঠোঁট এবং চোখ। প্রসঙ্গ পরিবর্তিত হতে না হতেই ঝাড়ুরামের ঠোঁট এবং চোখ তাদের স্বল্প অভিব্যক্তিতে দর্শককে সম্পূর্ণভাবেই বিম্বিত ক’রে দেয়।

ফলে ঝাড়ুরাম (ও অন্যান্য প্রোথিতযশা পাণ্ডওয়ানী গায়ক বৃন্দ)-এর অভিনয় শাস্ত্রের বন্ধনহীন এক স্বাভাবিক অভিনয়—বা বিষয়ের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে সবই অভিব্যক্ত হয়। স্বাভাবিক অভিনয় যে কত স্বস্বাভিমান বিষয়ের স্পষ্টিকরণে সক্ষম তা পাণ্ডওয়ানীর গায়কদের, বিশেষ করে ঝাড়ুরাম দেবাক্ষণের পাণ্ডওয়ানী না দেখলে কল্পনা করাও অসম্ভব।

ঝাড়ুরাম তব্বুরা, করভাল, মঞ্জীরা প্রভৃতি পাণ্ডওয়ানীর প্রচলিত বস্ত্র ছাড়াও হারমোনিয়াম এবং ব্যাঞ্জো ব্যবহার করে থাকেন।

### (খ) মাচ।

মধ্যপ্রদেশের লোকনাট্য বলতে আমরা কেবলমাত্র ‘মাচ’-এর উল্লেখ করে থাকি। তবে পাণ্ডওয়ানী, নাচা, কাঠি, গম্বত, স্বাদ্, রাঈ প্রভৃতি অতি সমৃদ্ধ লোকনাট্য আঙ্গিক এই প্রদেশের অসংখ্য মানুষের নাট্যরস পিপাসা চরিতার্থ করে থাকে। তবে এসব লোকনাট্য-আঙ্গিকের কোনোটিই, মুখ্যতঃ ভাষাগত কারণে, তার আঞ্চলিক ক্ষেত্রের সীমাবদ্ধতা কাটিয়ে সমগ্র প্রদেশের লোকনাট্য হয়ে উঠতে পারেনি। কিন্তু মালওয়ার মাচ এব্যাপারে স্বতন্ত্র নজির স্থাপিত করে মধ্যপ্রদেশের প্রতিনিধিস্থানীয় লোকনাট্যের স্বীকৃতি লাভ করেছে। ফলে মাচ আজ আর কেবলমাত্র মালওয়া তথা মধ্যপ্রদেশেরই লোকনাট্য নয়। পার্শ্ববর্তী হিন্দীভাষী প্রদেশগুলিতেও বর্তমানে মাচের জনপ্রিয়তা প্রায় কল্পনাশীত। এখানে সংক্ষেপে ‘মাচ’-এর আলোচনা করা হলো।

মাচ: ‘মাচ’ শব্দটি মঞ্চেরই অপভ্রংশ। বাংলা মাচার মত এরও অর্থ বিস্তৃতি আছে। তবে মধ্যপ্রদেশের মালওয়ায় মঞ্চ-নির্মাণ করে তার ওপর অভিনয় করার সমগ্র প্রক্রিয়াটিই ‘মাচ’ নামে পরিচিত। অর্থাৎ বর্তমানে ‘মাচ’ হলো মধ্যপ্রদেশের প্রতিনিধিস্থানীয় লোকনাট্য।

মহাকবি কালিদাসের বাসভূমি উজ্জয়িনী বা উজ্জৈন হলো মাচের উৎসভূমি, আর এর প্রসার ক্ষেত্র হলো মালওয়া। আজ থেকে দুশো বছর আগে মালওয়াতে লোকাত্মকতার বিবিধ সব মাধ্যম প্রচলিত ছিল। এরমধ্যে কৃষ্ণের জীবনাপ্রতি চারাতারীর অভিনয়, নৃত্যগীতি ‘গরবা’ এবং প্রতিযোগিতামূলক কাব্যগীতি ‘তুরাকলঙ্গী-র তুমিকা’ ছিল খুবই উল্লেখযোগ্য। তবে স্বাদ্, নকল এবং ভাগও এই সময়কার মালওয়ার জনজীবনকে ভীষণভাবেই প্রভাবিত করেছিল। আজকের মাচ ঐতিহ্যসম্পন্ন কোনো এক স্বতন্ত্র লোক-নাট্য-আঙ্গিকের পরিণতি বিশেষ নয়। কেননা মাচের প্রবর্তনে উপরে উল্লেখিত লোক-আঙ্গিক-গুলির যথেষ্ট প্রভাব রয়েছে। আজ থেকে দুশো বছর আগে, রীতিকালীন বিলাসিতার যুগে ‘মাচ’ তার বর্তমান রূপ লাভ করে। এই সময়ে মালওয়ার জনজীবনে ভক্তিতাবনা ক্রীণ হয়ে আসে। ফলে রীতিকালীন বিলাসিতা সমাজের উচ্চস্তরের মানুষের মত এখানকার জনজীবনকেও প্রভাবিত করে। এই সময়ে মালওয়া ছিল ছোটো ছোটো সামন্ত প্রভুদের অধীনে। বড় কোনো উদ্ভেদ সামনে না থাকায় এদের অধিকাংশ সময় কাটতো বিলাস-ব্যসনের মধ্য দিয়ে। ফলে বিভিন্ন সব আমোদ উপকরণের সঙ্গে শিল্প-মাধ্যমগুলিরও কপালে জুটলো রাজপ্রসাদ। তার দরুণ জনজীবনেও এই সব শিল্পমাধ্যমের জনপ্রিয়তা বেড়ে গেল। সামন্ত প্রভুরা বিভিন্ন সব উৎসব আসরে স্বীকৃতি ও উপহার দিয়ে এই সব লোক-

শিল্পীদেরও সাহায্য করতে থাকলেন। এই সময়ে সামন্ত প্রভুরা লোকপ্রতিভার সাহায্যে জনগণের ধর্মীয় ও শৃঙ্খারাত্মক পিপাসা দূর করতে থাকলেন। ফলে টারারারীর অভিনয়, গরবা-নৃত্য, স্বাক্ষ-নকল এবং তুরাঁকলঙ্গীর প্রচার প্রসার গেল বেড়ে। তবুও এই সব শিল্প মাধ্যমগুলি প্রসার লাভ করেছিলো বিচ্ছিন্নভাবে বিভিন্ন অঞ্চলে। এইসব বিভিন্ন অঞ্চলে প্রচলিত লোক-মাধ্যমগুলি থেকে উপকরণ—অর্থাৎ টারারারীর অভিনয় থেকে অভিনয়, গরবা থেকে সঙ্গীত, তুরাঁ-কলঙ্গী থেকে কাব্যগীতি এবং স্বাক্ষ-নকল থেকে অভিনয়, হস্ত-পরিহাস ও রমালো ব্যঙ্গ-বিজ্ঞপ-সংগ্রহ করে উজ্জয়িনীর প্রতিভা সম্পন্ন লোকশিল্পী বা গুরুরা তাঁদের সহযোগী শিল্পীদের নিয়ে গড়ে তুললেন নতুন এক অভিনয় আঙ্গিক, যা পরবর্তীকালে গুরু বালমুকুন্দের সময়ে এসে ‘মাচ’ নামে পরিচিতি লাভ করে।

মাচের প্রথম-পর্বের রূপকারদের মধ্যে একজন হলেন উজ্জয়িনীর গুরু গোপালজী। ১৮৫০ সন্থতে মাত্র ত্রিশ বছর বয়সে ভৈরবের আশীর্বাদ নিয়ে নিজে দল গড়ে উজ্জয়িনীর ভাগসীপুরায় নাট্যাভিনয় শুরু করলেন। অল্পদিনের মধ্যেই তাঁর এই নাট্যাভিনয় খুবই জনপ্রিয় হয়ে ওঠে। লোকমুখে গোপালজীর নাট্যাভিনয়ের প্রশংসা শুনে জয়সিংহ-পুরার গুরু বাল-মুকুন্দের একদিন তাঁর তাত্ত্বিক বন্ধু স্বধরান এবং শেঠ মুকুন্দেরামজীকে সঙ্গে নিয়ে ভাগসীপুরায় গেলেন এই নাট্যাভিনয় দেখতে। সেদিন গোপালজীর নাট্যাভিনয় দেখার জগ্ন খুব ভিড় হয়েছিল। জায়গা না পেয়ে বালমুকুন্দের সঙ্গীদের নিয়ে মঞ্চের এক কোণে গিয়ে বসলেন। সমবেত ভাগসীপুরবাসী এতে করে খুবই ক্রুদ্ধ হলেন। সমবেত-ভাবেই তাঁরা বালমুকুন্দেরকে বললেন—অভিনয় দেখার যদি—এতই শখ তো নিজের জায়গায় তাঁর আয়োজন করলেই তো পারো। ঘেটনায় খুবই অপমানিত হলেন গুরু বালমুকুন্দের। সঙ্গীদের নিয়ে তিনি তৎক্ষণাতই সেই অভিনয়ক্ষেত্র ত্যাগ করলেন। পরে স্বধরানেব অগ্রপ্রেরণায়, শেঠরাম মুকুন্দের সহযোগিতায় এবং ভৈরবের আশীর্বাদ নিয়ে কঠোর সাধনায় নিমগ্ন হলেন। বলাই বাহুল্য সাধনায় তিনি সিদ্ধিলাভ করেছিলেন। ফলে ১৯০১ সন্থতে শুরু করলেন জয়সিংহ-পুরার নাট্যাভিনয়। বালমুকুন্দের প্রতিভা ছিল বহুমুখী। তিনি নিজে ১৬ খানি মাচ রচনা করেন, যার মধ্যে ১০ খানি মাচ প্রকাশিত হয়েছে। অপ্রতিম রচনা, অদ্বিতীয় অভিনয় কৌশল এবং আকর্ষণীয় নাট্যপন্থাপনার সাহায্যে খুব জ্ঞতই তিনি মালওয়ার নাট্যাভিনয় জগতে নতুন এক আলোড়ন সৃষ্টি করলেন। আর সে কারণেই তাঁর রচিত ‘মাচ’ থেকে তাঁর প্রবর্তিত নাট্যরীতি ‘মাচ’ নামে পরিচিতি লাভ করলো।

বালমুকুন্দের জন্ম সন্থত ১৮৬৫ এবং মৃত্যু ১৯৩২ সন্থতে। বালমুকুন্দের পর বেগমপুরার গুরু রামকিশনজী (জন্ম-সন্থত ১৮৯০, মৃত্যু সন্থত ১৯৪৬), নয়াপুরার গুরু ভৈরবলালজী (জন্ম সন্থত—১৮৯৯, মৃত্যু সন্থত—১৯৬০), বিলোটাপুরের

গুরু রাধাকিবাণজী (সম্বত—১২০৭—২০২০) দৌলতগঞ্জের উস্তাদ কালুরামজী (সম্বত—১২১৪—১২৮৪), আদালপুরের গুরু ফকীরচাঁদজী (সম্বত—১২১২—১২৬০) নিজ নিজ প্রতিভা অহুসারে 'মাচ' রচনা করে তার অভিনয়ও করেছেন। উজ্জয়িনী জিলার বড়নগর তহশীল (কাছারি)-এর গুরু শিবুরামজী (সম্বত ১৮২১—১২৬১), উজ্জয়িনী তহশীলের মঙ্গরোলা গ্রামের চুরীলাল গুরু (সম্বত—১৮৭৪—১২৩৪) রতলাম জিলার জাওরা তহশীলের শ্রীচম্পালাল এবং বর্তমানে উজ্জয়িনীর সিদ্ধেশ্বর সেন, বড়নগরের শ্রীশ্রীমদাস চক্রধারী এবং মঙ্গরোলার শ্রীমোহন সিং অনেক মাচ রচনা করেছেন এবং নিজেদের মণ্ডলী দিয়ে সেনবের সফল অভিনয় করে মাচের অভিনয় ধারা অব্যাহত রেখেছেন। অগ্রত মাচকারদের জীবনী, সাহিত্য ও অবদানের মূল্যায়ণ করা হয়েছে। এখানে মাচ-মঞ্চ ও অভিনয় রীতি সম্পর্কে আলোচনা করা হলো। মাচের অভিনয়ে সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে এর মঞ্চ।

মনোযোগ সহকারে দেখলে দেখা যাবে মাচ-মঞ্চের নির্মাণ-পদ্ধতির সঙ্গে নাট্যাশাস্ত্রে বর্ণিত মঞ্চ-নির্মাণ পদ্ধতির খুব নিকট একটা সম্পর্ক আছে। মাচ প্রদর্শনের জন্যে নির্দিষ্ট তারিখের ১৫ দিন আগে শুভলগ্নে মাচমঞ্চের ভিত্তি অর্থাৎ মঞ্চের চারকোণার খুঁটি চারটি পোতা হয়—মাঙ্গলিক অস্ত্রষ্ঠানের মধ্য দিয়ে। খুঁটি পোতার পর অভিনেতা ও মণ্ডলীর কর্মকর্তারা একত্রিত হয়ে গোষ্ঠীগুরুর হাত দিয়ে এই খুঁটিগুলির পূজা দেয়—মাচের শ্রেষ্ঠতম আকর্ষণ তোলকের বাজনা সহযোগে। আশ্র-মুকুল, আশ্রপত্র, ধনে, গুড় এবং একখণ্ড লাল কাপড় এই পূজার উপকরণ। পূজা শেষে উপস্থিত সকলের মধ্যে প্রসাদ বিতরণ করা হয়। উদ্দেশ্য—অভিনয়ের সময় মঞ্চটি যেন অক্ষত থাকে। তাই এই মাঙ্গলিক অস্ত্রষ্ঠান মাচ-মঞ্চ নির্মাণের ক্ষেত্রে এক অবশ্য পালনীয় কর্তব্য। এই পূজার পর বিধিসম্মত ভাবে শুরু হয় মঞ্চ-নির্মাণের অগ্রাগ্র কাজ।

প্রসাদ-বিতরণের পর খুঁটি চারটির ওপরকার আড়ার ওপর পেরেক মেরে বসানো হয় কাঠের তক্তা। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই মাটি থেকে এই তক্তাগুলির উচ্চতা ১০ থেকে ১২ ফুট। মঞ্চের মুখ যাতে পূর্ব-মুখী হয় তার জন্য খুবই সতর্ক থাকা হয়। তক্তা বসানো হয়ে গেলে খুঁটি চারটির মাথায় টাঙানো হয় সাদা কাপড়ের একটি চাঁদোয়া। আঠা দিয়ে এই চাঁদোয়ার লাগিয়ে দেয়া হয় রঙ-বেরঙের কাগজের ফুল। গাছের রঙিন পাতা, লাল এবং সবুজ কাগজ কিংবা কাপড়ের টুকরো, আমের পাতার ঝালর এবং মোহরমী ফুল মঞ্চের চারদিকে ঝুলিয়ে খুব করে সাজানো হয় মঞ্চটিকে। মঞ্চটি এমনভাবে তৈরি করা হয় যে প্রয়োজনে মঞ্চের দৈর্ঘ্য ও প্রস্থ কমানো বর্ধানো যায়। আগে মঞ্চের চারদিকই শোলা থাকতো। তখন দর্শক বসতো মঞ্চের চারদিক ঘিরে। তবে মঞ্চের স্বরূপের জন্য ঐতিহ্য-অহুসারে সব ব্যবস্থাই নেয়া হ'ত। বর্তমানে মঞ্চের পৃষ্ঠ-ভাগে

অর্থাৎ পশ্চিম দিকে ( কেননা মাচ-মঞ্চ নির্মাণ করা হয় পূর্বমুখী করে ) একখানি পর্দা টাঙিয়ে দেয়া হয়। ফলে দর্শক বলে তিন দিক ঘিরে। রক্তশূলীর পচাংভাঙ্গে থাকে ১২ ঘাটকা পাট ( বা পাটাতন বা বসবার আসন )। মণ্ডলীর উপদেষ্টাবৃন্দ মঞ্চের সুরক্ষা এবং অভিনয়ের অন্ত্যাগ কাঙ্ক্ষকর্ম তদারকির জন্য আসন-গ্রহণ করে থাকে এখানে। ১২ ঘাটকা পাট-এর পরে থাকে 'টেক কা পাট'। এখানে আসন নেয় মাচের অভিজ্ঞ ও কুশলী শিল্পীরা। এরা গানের ধূয়ো টানে এবং দোহারকির কাজও ক'রে থাকে। মাচের অভিনেতা যখন তার বোল ( গীতিধর্মী সংলাপ ) রচনা করে, তখন এরা তার পুনরাবৃত্তি করে। দলগত ভাবে পুনরাবৃত্তি করাকে 'মাচ'-এর পরিভাষায় বলা হয় টেক খেলনা। এতে —এই দোহারকির জন্তে মাচের বোল যা একক অভিনেতা আবৃত্তি করে বা গায়—তা অনেক বেশি প্রভাবশালী হয়ে ওঠে। এর জন্তেই লাউড-স্পীকার না থাকা সত্ত্বেও মাচের গীতি-সংলাপ একেবারে পেছনের সারির দর্শকের কাছেও খুব স্পষ্টরূপে পৌঁছাতে পারে। অভিনেতারও এই ফাঁকে নাচ বা বিশ্রামের সুযোগ পেয়ে যায়। অগ্রদিকে নবাগত শিল্পীরা এই দোহারকি দোয়ার মধ্য দিয়ে মাচের গায়কত্বে দক্ষ হয়ে ওঠার সুযোগ পায়।

মঞ্চের এক কোণে নির্দিষ্ট থাকে বাজনাদারদের জন্তে আসন। মাচে ব্যবহৃত বাস্তবস্ত্রের মধ্যে ঢোলক এবং সারেকীই প্রধান। তবে বর্তমানে কোনো কোনো মণ্ডলী হারমোনিয়ামেরও ব্যবহার করছে। বাস্তবস্ত্রের মধ্যে ঢোলকের গুরুত্ব সর্বাধিক। কেননা ঢোলকই 'মাচ'-অনুষ্ঠানকে সজীব ও প্রাণবন্ত করে রাখে। গায়ক, দোহারকি-দার এবং নৃত্য তাই নির্ভরশীল এই ঢোলকের ওপর। তাই মাচে ব্যবহৃত ঢোলকগুলিও তৈরী করা হয় বিশেষ যত্ন সহকারে। অভিনয়ের শুরু থেকে শেষাবধি একটানা ঢোলক বাজানো ও যার তার পক্ষে সম্ভব নয়। এর জন্তে কুশলী হাতের অভিজ্ঞতা ও শারীরিক সামর্থ্য বিশেষভাবে প্রয়োজন। আর এই কারণে প্রত্যেক মাচ-মণ্ডলীর নিজস্ব এক ঢোলক বাদক থাকে। মাচ অনুষ্ঠানে গুরুত্বপূর্ণ বাস্তব-যন্ত্র হিসেবে ঢোলকের পরে আসে সারেকী। সারেকী সহযোগে সাধা কর্তে গীত গান 'মাচ' অনুষ্ঠানে সমস্ত রাত ধরেই দর্শককে মুগ্ধ ক'রে রাখে। কোনো কোনো দল অবশ্য বর্তমানে হারমোনিয়াম ব্যবহার ক'রলেও মাচ-অনুষ্ঠানের সাফল্য সম্পূর্ণভাবেই ঢোলকের ওপর নির্ভরশীল।

মঞ্চে অভিনীত ঘটনাকে সম্যকরূপে দৃশ্যায়িত করার জন্তে প্রয়োজনীয় আলোর ব্যবস্থা করা হয়ে থাকে। আগে আলোক সরবরাহের কাজ ক'রত ত্রিশূলাকৃতির একধরনের মশাল। মশালগুলি মাচ-মঞ্চের খুঁটির সঙ্গে বেঁধে দেয়া হতো। মশালের আলো কমে এলে তিলের তেল অথবা রেড়ির তেলে ডেজানো শলতে মশালে সংযুক্ত করা হতো। অভিনয়ে প্রয়োজনীয় আলো সরবরাহের জন্তে আলোর পরিমাণ যথেষ্ট মাত্রায় রাখার এই অতি গুরুত্বপূর্ণ কাজটি তখন খুবই



নিষ্ঠার সঙ্গে পালন কোরতো গ্রামের নাপিত। বর্তমানে যেখানে বিদ্যুৎ পৌঁছেছে সেখানে বৈদ্যুতিক বাল্ব আলোক সরবরাহ করে থাকে। তবে যেসব গ্রামে বিদ্যুৎ পৌঁছায়নি সেখানে এখনো মশাল বা গ্যাসের আলো ব্যবহার করা হয়ে থাকে।

মাচের অভিনয় শুরু হয় সাধারণতঃ রাত দশটায়। কখনো কখনো রাত নটায়ও অভিনয় শুরু করা হয়। তবে রাত নটার আগে মাচের অভিনয় আরম্ভ করার কোনো চল নেই। শৌখীন প্রদর্শক ও অচরাগী দর্শকের স্তব্ধের কথা বিবেচনা করেই সাধারণতঃ রাত দশটায় ‘মাচ’এর অভিনয় শুরু করা হয়। শহর কিংবা গ্রাম যেখানেই এর অভিনয় হোক না কেন—সমস্ত রাত ধরে অভিনয় দেখার জন্তে সম্পূর্ণভাবে প্রস্তুত হয়েই দর্শক বাড়ি থেকে বেরোয়। মাচের জনপ্রিয়তা এত বেশি যে মাচ অভিনয়ের খবর মুখে মুখেই চারিদিকে ছড়িয়ে পড়ে খুব দ্রুত। আর সঙ্গে সঙ্গেই অসংখ্য মানুষ এসে জড়ো হয় অভিনয় স্থলে। অভিনয় দেখবার জন্য আশপাশের গ্রামের মানুষ গরুর গাড়ীতে করে চলে আসে। ভালোভাবে বসে অভিনয় দেখবার জন্তে দর্শক নিজের বাড়ি থেকে বসবার আসন—পাটি, মাহুর এমন কি চৌকি অবধিও ঘাড়ে করে নিয়ে আসে। তারপর সেই আসনে বন্ধুবান্ধব নিয়ে অথবা একা একা অত্যন্ত আরাম করে বসে সমস্ত রাত ধরে অভিনয় দেখে নিজ নিজ বসবার আসন পুণরায় ঘাড়ে করে আনন্দে বাড়ি ফেরে। আশপাশের রাস্তা কিংবা বাড়ির বারান্দা—সবই দর্শকে পরিপূর্ণ হয়ে যায়। মাচের দর্শক সামান্য সময়ের জন্তেও অভিনয়ে পরিবেশিত রস থেকে নিজেকে বঞ্চিত করতে চায় না। ফলে মাঝপথে উঠে চলে যাওয়ার কোনো চল নেই। সমস্ত রাত ধরে দারুণ আগ্রহে সে অভিনয় দেখে।

ঢোলক বেজে উঠতেই কোন্ পালা পরিবেশিত হবে তা জানার জন্তে দর্শক সাধারণ খুবই উৎসুক হয়ে ওঠে। দর্শকের এই স্বাভাবিক উৎসুকতা মাচ মণ্ডলীর কাছে খুবই আকাজক্ষ্য। ফলে মণ্ডলীর প্রধান অভিনয় আরম্ভ করার আগে কিছুতেই মাচের নাম ঘোষণা করে না। প্রত্যেক দল গল্পের সময় বিশেষ করে বৈশাখ মাসে পাঁচ থেকে সাতটি কাহিনী পরিবেশন করে থাকে। আর দর্শকরাও দলের তৈরী মাচগুলি সম্পর্কে ওয়াকিবহালও থাকে, তবুও প্রত্যেক দল তাদের দ্বারা প্রদর্শিতব্য মাচ-গুলির ক্রমে সামান্য হের ফের ঘটিয়ে দর্শক-দের চমৎকৃত করে থাকে।

অভিনয় আরম্ভের পূর্বকাল ঢোলকের বাজনা মূলতঃ দর্শকদের আমন্ত্রণ জানায় তাড়াতাড়ি এসে আসন গ্রহণ করার জন্তে। দর্শকরা এসে আসন নেয়ার পর মাচের শিল্পীরা দৈনন্দিন জীবনের শোখাক পরেই মধ্যে আসে এবং ভৈরবের জয়ধ্বনি করে। কেননা মাচ শিল্পীদের স্থির বিশ্বাস হলো—ভৈরবই মাচের রচয়িতা এবং কেবলমাত্র তাঁরই আশীর্বাদে মাচের অভিনয় সাফল্যমণ্ডিত হয়ে

ওঠে। এরপরে মঞ্চের এককোণে মাচ-প্রণেতা গুরুত্ব জন্তে নির্দিষ্ট আসনটিতে বসে পড়েন মণ্ডলীর প্রধান। এবারে মাচের নাম বলা হয় এবং মাচের ভূমিকানুসারে অভিনেতাদের ডাকা হয়। অভিনেতারা সাধারণ পোষাকে মঞ্চেই উপস্থিত থাকে। ভূমিকানুসারে ডাকা হলে তারা একে একে উঠে গুরুত্ব প্রণাম জানিয়ে পর্দার পিছনে চলে যায় চরিত্রানুসারে সাজ-পোষাক করার জন্তে। ইত্যবসরে অভিনেতব্য মাচে কে কোন্ ভূমিকায় অভিনয় করছে, তাও দর্শকরা জানতে পারে।

এরপরে পূর্বরঙ্গ বা কার্টেন রেজারের অমুরূপে স্বাক্ষ-নকল ও হস্ত-পরিহাস-মূলক প্রসঙ্গ পরিবেশন করা হয়। অভিনেতব্য মাচের রসানুকূল পরিবেশ সৃষ্টির জন্তে এবং দর্শকের মনোরঞ্জনার্থে একে একে মঞ্চে আসে ভিত্তী, ফরাসিন এবং নানকসঙ্গী কে পাড়ে। প্রথমে ভিত্তী এসে মঞ্চকে পরিষ্কার এবং পবিত্র করার উদ্দেশ্যে জল ছেটায়, এরপর ফরাসিন এসে মঞ্চের ওপর বিছানা পাতার অভিনয় করে। এরা মাচ-মঞ্চে সবকণের জন্তে উপস্থিত শেরমার খাঁ নামক stock character এর সঙ্গে বাক্যালাপ করে। শেরমার খাঁ মাচ-এর বিদূষক। সে প্রধান চরিত্রের বন্ধু হিসেবে তার সঙ্গেও নানাবিধ বাক্যালাপ করে এবং কাহিনীকে তার পরিণতির দিকে এগিয়ে নিয়ে যায়। মুখ্য-চরিত্রের কোনো কোনো সংলাপ অধিক স্পষ্টরূপে দর্শকের কাছে পৌছানোর উদ্দেশ্যে শেরমার খাঁ ঐ সব সংলাপের পুনরাবৃত্তি করে। শেরমার খাঁ কেবলমাত্র হস্ত-পরিহাসেই নয়, নাচে গানেও খুবই দক্ষ।

মাচের এই পূর্বরঙ্গে উজ্জ্বলনীতিতে প্রচলিত তাম্রিক হাজরাত দিওয়া-র প্রত্যক্ষ প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। যাই হোক, ভিত্তী, ফরাসিনের পর সমগ্র অভিনেতা ক্রমিকানুসারী সাজ-সজ্জা করে মঞ্চে আসে এবং পেছনের দিকে দাঁড়িয়ে থাকে বা বসে পড়ে। মাচে জ্ঞী চরিত্রের অভিনয় করে পুরুষ অভিনেতা। সেই কারণে জ্ঞী চরিত্রের বেশভূষা এবং অলঙ্কারের দিকে বিশেষ দৃষ্টি দেওয়া হয়। ভালো জরির শাড়ি, বেশমী ঘাঘরা এবং মাটিনের কঙ্কুকা পরে পুরুষ অভিনেতা যখন জ্ঞী বেশে মঞ্চে এসে দাঁড়ায় তখন দর্শক একেবারে মোহিত হয়ে পড়ে। পুরুষ চরিত্রের মধ্যে রাজার সাজ-সজ্জা সত্যিই আকর্ষণীয়। তার মাথায় থাকে 'চীরা'—অর্থাৎ জরি ও মোতি দ্বারা নির্মিত একধরনের পাগড়ী, জরির কোট, কোমরে হলুদ রঙের দুপট্টা। ডানহাতে মধ্যমলের খাপে ঢাকা তরবারি, বাম হাতে মোতির জপমালা এবং পরনে থাকে সূক্ষ্ম সূতোয় বোনা সাদা ধুতি। অগাধ চরিত্রের মধ্যে শেরমার খাঁ, ভিত্তী মন্ত্রী প্রমুখের পোষাক বাস্তবানুকূল—অর্থাৎ মাথায় পাগড়ী, গারে আচকান, কোমরে দুপট্টা পরনে চুড়িদার পায়জামা, পায়ে ঘুঙুর এবং হাতে তরবারি। তবে চোপদার, ভালদার, ফরাসিন প্রমুখ চরিত্রের পোষাক খুবই সাধারণ। পোষাকের মত

অঙ্গরাগ সাজসজ্জা বা মেকআপেরও বেশ যত্ন নেয়া হয়। সাজসজ্জা, সিঁদুর অথবা আঁকির এবং পাউডারই সাধারণতঃ ব্যবহার করা হয়। মেকআপে অভিনেতার মুখাকৃতি যতদূর সম্ভব সুন্দর করে তোলার চেষ্টা করা হয়। তবে স্ত্রী চরিত্রের মাথায় মুখচাকা বড় ঘোমটা থাকার দৃশ্য তাদের মেকআপের দিকে খুব একটা যত্ন নেওয়া হয় না। অনেক সময় স্ত্রী চরিত্রাভিনেতার মুখের গৌরবও কামানো হয় না। বাই হোক, রাত ১১টা থেকে ১২টার মধ্যে পূর্বরঙ্গাভিনয় শেষ হয়। শুরু হয় মঙ্গলাচরণ। মঙ্গলাচরণে সমস্ত অভিনেতাই চরিত্রাভিনয় সাজসজ্জা করে মঞ্চে আসে এবং গণেশজীর বন্দনা করে। একটি বালককে চোল বা লাল কাপড় পরিয়ে বিশাল ভুঁড়ি এবং লম্বা শুঁড় লাগিয়ে গণেশ সাজানো হয়। গণপতিজীকে মঞ্চার ওপর বসানো হয়। মণ্ডলীর গুরু গণেশের উদ্দেশ্যে বন্দনা গীতি গেতে থাকেন। অগ্ন্যগ্ন অভিনেতারা তার পুনরারুত্তি করে। গণেশ বন্দনা শেষ হ'লে একে একে সরস্বতী, ভৈরবী, ভবানী, বজ্রমুখ প্রমুখ দেবদেবীর স্তুতি গান করা হয়ে গেলে শেষ হয় মঙ্গলাচরণ। আরম্ভ হয় অভিনেতব্য মাচের অভিনয়।

মাচের প্রধান চরিত্র উঠে দাঁড়িয়ে মাঝমঞ্চে এসে গানের সাহায্যে নিজের পরিচয় দেয়। শুরু হয়ে যায় অভিনয়। শেরমার খাঁ প্রধান চরিত্রের সঙ্গে কথাবার্তা বলতে থাকে—এগিয়ে চলে কাহিনী। দু'টি চরিত্রের পারস্পরিক সংলাপকে 'মাচ'-এর পরিভাষায় 'বোল' বলা হয়। মাচের 'বোল' রচিত হয় সাধারণতঃ দোহা-ছন্দে এবং বিভিন্ন সুরে তা গীত হয়। চরিত্রের পদ্ধত্ব সংলাপের পুনরারুত্তি করে দোহারকিদাররা, আর সেই ফাঁকে চরিত্রাভিনেতা ঢোলকের বাজনা-সহযোগে নৃত্য করতে থাকে। বোলের যথাযথ পরিবেশনের মধ্যদিয়ে মাচ অভিনেতা নিজের দক্ষতা প্রতিষ্ঠা করে দর্শকের মনোযোগ আকর্ষণে সক্ষম হয়। যথাযথ তালে ও সুরে বোল পরিবেশিত হ'লে দর্শকেরা সম্মুখে 'কোই কী ছায়' অর্থাৎ "দারুণ! দারুণ!" ব'লে অভিনেতাকে অভিনন্দন জানায়। দর্শকের এই প্রত্যক্ষ প্রতিক্রিয়া থেকেই বোঝা যায় মাচের বোল কতটা প্রভাবশালী। পদ্ধত্ব সংলাপে, চরিত্রের পরিচয় দানে ও চরিত্র-চিত্রণেও মাচ অভিনেতার প্রাশংসনীয় সাফল্য অর্জন করেছে। মাচের অভিনয়ে একেবারে নিজস্ব এবং ঐতিহ্যবাহী রীতিপদ্ধতি এখনও উপলব্ধ হয়, উদাহরণ স্বরূপ বলা যেতে পারে, যদি কোনো অভিনেতাকে কোনো কারণে কয়েক মাইল দূরে কোথাও যেতে হয় তাহলে সে তৎক্ষণাৎ ঢোলকের বাজনার তালে তালে কয়েকবার মঞ্চটি ঘুরে উল্লিখিত দূরত্ব অতিক্রম করে এবং গন্তব্যস্থলে পৌঁছায়। কোনো কারণে যদি প্রধান চরিত্রকে মঞ্চ ছেড়ে যেতে হয়—তাহলে সে তার তরবারি এবং মালাটি যেকোনো অভিনেতার হাতে দিয়ে দেয় এবং মঞ্চ পরিত্যাগ করে। দর্শকদের কাছে মূখ্য চরিত্রের তরবারি ও মালা হাতে

অভিনেতাটি তখন মূখ্য পাত্র হিসাবে গণ্য হয়। আবার যদি কোনো স্ত্রী চরিত্রাভিনেতা তার অভিনয় অবসরে মঞ্চের কোণে ব'লে ব'লে বিড়ি টানে বা কোনো কারণে ঘোমটাটি খুললে তার গৌরব জোড়া দৃষ্ট হ'য়ে পড়লেও দর্শকবৃন্দ বিন্দুমাত্রাভেও বিরক্ত হয় না, কোনো রকমের রসবিপর্যয়ও ঘটেনা। দীর্ঘদিন থেকে লালিত এইসব মঞ্চ-পদ্ধতিগুলির প্রয়োগে মাচের দর্শকদের কল্পনাশক্তি খুবই তীব্র হ'য়ে উঠেছে। মঞ্চোপস্থাপনায় বাস্তবের যাবতীয় ঘটিত তার কল্পনাশক্তি বলে ভ'রিয়ে তোলে—অন্যাস সহজতার।

ধর্ম, পুরাণ, প্রেম ও সমাজ-ভিত্তিক কাহিনী নিয়ে 'মাচ' লেখা হ'য়েছে। অতীতবিধি বিভিন্ন মণ্ডলীর গুরু এবং স্বতন্ত্র মাচকাররা সর্বসাকুল্যে সোয়া একশোর কাছাকাছি মাচ রচনা করেছেন। এদের মধ্যে প্রায় সকলেই আবার একই বিষয় নিয়ে মাচ রচনা করেছেন, যেমন—রাজা ভূত্‌হরি, গোপীচন্দ, রাজা হরিশ্চন্দ্র, কৃষ্ণলীলা, হীর-রানুয়া, প্রহ্লাদলীলা, রাজা রিসালু, নল-দময়ন্তী ঢোলা-মারুনী প্রভৃতি। অতীতবিধি মোট ত্রিশখানি মাচ প্রকাশনাভ করেছে। তবে অপ্রকাশিত 'মাচ'গুলিও অভিনীত হয়ে থাকে। হস্তলিখিত পাণ্ডুলিপি আকারে এ'সব মাচ বর্তমানের কোনো না কোনো মণ্ডলীর গুরুর কাছে সংরক্ষিত আছে। প্রত্যেক মণ্ডলীতে আবার এমন দুই একজন অভিনেতা আছে যারা নিজেদের মণ্ডলীর সব মাচই কণ্ঠস্থ বলতে পারে। কিছু এমন দর্শকও আছে—যারা প্রত্যেক মণ্ডলীর মাচ দেখে এবং তাদের প্রায় সব মাচ থেকেই 'বোল' মুগ্ধ বলতে পারে।

একই কাহিনী, একই অভিনেতা এবং একই অভিনয়-পদ্ধতি হওয়া সত্ত্বেও মালওয়ার জনজীবনে প্রতিটি মাচ অভিনয় নতুন আলোড়ন সৃষ্টি করতে পারে। মাচ অভিনয় গ্রীষ্মকালেই জমে ভালো। শৃঙ্গার-ধর্মী মাচগুলি অভিনীত হয় মূখ্যত পুরুষ দর্শককে লক্ষ্য ক'রেই। এর দরুণ 'মাচ' অঙ্গীল এমন অভিযোগ প্রায়ই শোনা যায়, আর সেই কারণেই স্ত্রীলোক ও বালকদের মাচ দেখতে দেয়া হয় না।

আসলে শৃঙ্গারধর্মী মাচগুলিতে লোকজীবনের উদ্দাম শৃঙ্গারিক প্রবৃত্তির অভিব্যক্তি ঘটেছে। তাই বলে একে অঙ্গীল বলা ঠিক হ'বে না। কেননা শৃঙ্গারধর্মী মাচগুলিরও মূল উদ্দেশ্য লোকজীবনের কল্যাণ সাধন। আর বালক ও স্ত্রীলোকদের যে 'মাচ' দেখতে দেয়া হয় না, তার প্রধান কারণ হ'লো—সমস্ত রাত জেগে অভিনয় দেখাটা স্ত্রীলোক ও বালকদের পক্ষে সকল সময় সম্ভব হয়ে ওঠেনা। তাছাড়া মালওয়ার মহিলারা পুরুষ লোকের সম্মুখে তাদের ঘোমটা খুলতে অভ্যস্ত নয়, অথচ অভিনয় দেখতে গেলে ঘোমটা ফেলটা অনিবার্য। অসংখ্য পুরুষ দর্শকের সামনে ঘোমটা খুলে সহজভাবে নাটকাভিনয় দেখতে পারে না বলেই তারা মাচ দেখতে যায় না। ফলে

‘মাচ’ পুরুষ দর্শকদেরই মনোরঞ্জন মাধ্যম হ’য়ে র’য়েছে। মাহুঘের আশা-আকাঙ্ক্ষার অব্যাহত প্রকাশের জন্য মাচ-অহুষ্ঠানে বোগ দিয়ে সাধারণ মানুষ বেশ স্বস্তি খুঁজে পায়। তাই বৈশাখের প্রচণ্ড গরমেও মাচ মালগিয়া তথা সমগ্র মধ্যপ্রদেশের মানুষকে সন্তোষের সঙ্গে রসাপ্লুত রাখতে সক্ষম হয়।

সময়ের সঙ্গে খাপ খাওয়াতে যেয়ে মাচের পরিবেশন পদ্ধতিতে কিছু পরিবর্তন-সূচক প্রয়োগ করা হ’য়েছে। আর যেহেতু উজ্জয়িনীর বিভিন্ন মাচমণ্ডলীর পারস্পরিক প্রতিযোগিতার মধ্য দিয়ে মাচের বিকাশ হ’য়েছে, সেইহেতু পরবর্তীকালের প্রতিটি মাচ-মণ্ডলীই নিজের স্বাতন্ত্র্য প্রতিষ্ঠা করার জন্য মাচ-এর প্রদর্শনে নিত্য নতুনের সমাবেশ ঘটানোর চেষ্টা করে এসেছে। পরিবর্তন-সূচক সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য প্রয়োগ করেছেন দৌলতগঞ্জের কালুরাম উত্তাদ। কালুরাম বালমুকুন্দেরই সমসাময়িক। গুরুত্ব সঙ্গে প্রতিযোগিতায় জয়লাভের উদ্দেশ্যে উত্তাদজী তাঁর মণ্ডলীতে মহিলা শিল্পীর আমদানী ঘটান। লহরগীর গুলাই-কে তিনি মঞ্চে নামান। ‘মাচ মঞ্চের প্রথম মহিলা শিল্পী এই লহরগীর। কালুরাম উত্তাদের পদাঙ্ক অনুসরণ করে আধুনিক মাচকার সিদ্ধেশ্বর সেন ও শাজাপুরের লোকগায়িকা পুথরাজ পাণ্ডকে তার নিজের নাটকে মহিলা চরিত্রে রূপদানের জন্য মাচমঞ্চে নামান। বলাই বাহুল্য, লহরগীর বা পুথরাজ খুবই শক্তিশালী গায়িকা হওয়া সত্ত্বেও মাচের অভিনয়ে বিশেষ সাফল্য অর্জন করতে পারেনি। তার কারণ, যে দাপটের সঙ্গে স্ত্রী-চরিত্রাভিনেতার দর্শকের মনোরঞ্জন করে এসেছে দীর্ঘদিন ধরে তা কোনো মহিলা শিল্পীর পক্ষে সম্ভব নয়। তাছাড়া মাচের অভিনয় মূলতঃ তক্তাভাড়া অভিনয়। কেননা মাচের অভিনয় হ’য়েছে অথচ মাচ-মঞ্চের কোনো না কোনো তক্তা ভাঙেনি মাচের এমন অভিনয় প্রায় বিরল দৃষ্টান্ত।

মালওয়ার ‘মাচ’ ও রাজস্থানের খ্যালের পূর্ব রূপ হলো ‘গম্ভত’ বা বৈঠকী গান। তাই মাচ ও খ্যালের মধ্যে খুবই নিকট সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। তবে খুব অভিনিবেশ সহকারে দেখলে এই দুই লোকনাট্য আঙ্গিকের স্বাতন্ত্র্যও চোখে পড়ে। সেই স্বাতন্ত্র্য প্রতিষ্ঠার জন্য মাচ ও খ্যালের তুলনামূলক আলোচনা করা হ’লো।

**ভূমিকা এবং উপকরণ :**

**খ্যাল :—**

(১) মঞ্চ থেকে স্বতন্ত্র একটি স্থানে অহুষ্ঠানের সমস্ত চরিত্র (অভিনেতা) একত্রিত হয়ে সমবেত কণ্ঠে সরস্বতী ও গণেশের বন্দনা করে।

(২) খ্যাল মঞ্চে প্রথম যে অভিনেতা প্রবেশ করে তাকে বলা হয় ভঙ্গী। ভঙ্গী আসে প্রধানতঃ মঞ্চ পরিষ্কার করতে কিংবা গুছিয়ে নিতে। এরপর গানের সাহায্যে সে তার পরিচয় ব্যক্ত করে।

(৩) এরপর চামড়ার ব্যাগে জল নিয়ে যে অভিনেতা আসে তাকে বলা হয় ভিশতী। ভিশতী এসে মঞ্চে জল ছিটায়। এর সংলাপও গীতিবদ্ধ।

(৪) এরপর গড়বাংলো থেকে দূত এসে নায়কের আগমন বার্তা ঘোষণা করে। খ্যালের পরিভাষায় এই দূতকে বলা হয় হলকারা। হলকারাই খ্যালকারের পরিচয় দেয়। তারপরই আরম্ভ হয় খ্যাল।

মাচ :—

(১) মাচ মঞ্চের ওপরেই সমস্ত অভিনেতা এবং কর্মকর্তা গণেশ, ভেরুণী ও মাচকারের বন্দনা করে। তারপর সমবেতভাবে নগরের সমস্ত দেবতারই স্তুতিগান করা হয়। এটি মাচ অহুষ্ঠানের একটি আবৃত্তিক অধ্যায়।

(২) মাচে ভঙ্গী আসে না।

(৩) ভিশতী এসে অভিনয়াত্মক চণ্ডে মঞ্চের ওপর জল ছিটায়। এদের বলা হয় ভূপালী ভিশতী। ভিশতী নিজেই ‘এসেছি ভূপালী: ভিশতী……’ ইত্যাদি গেয়ে আত্মপরিচয় দেয়।

(৪) ভিশতীর পরে আসে ফরাসন। ফরাসন এসে গানের সাহায্যে মাচকার গুরু স্তুতিগান করে এবং মঞ্চের ওপর বিছানা পাতার (বা ফরাস বিছানোর) অভিনয় করে। প্রায় আধঘণ্টা ধরে চলে তার এই অভিনয়। হুখে ভরা ব্যক্তিগত জীবনের কথা বলে ফরাসন দর্শকের সহানুভূতি কেড়ে নেয়।

(৫) এরপরই গণেশ এবং সরস্বতীর বন্দনা। প্রথমে দেবীর পাণ্ডার আগমন ও পরে দেবীর। এরপর দেবীকর্তৃক গুরু আশীর্বাদ ও জয় ঘোষণার মধ্য দিয়ে মাচের আরম্ভ।

(৬) মাচের আরম্ভও বেশ নাটকীয়। পূজা শেষে সকলে একে একে মঞ্চে আসে, তখন চোপদার এদের পরিচয় দেয়। অবশ্য বর্তমানে মালওয়ার সীমান্তবর্তী এলাকায় মাচের রূপ অনেক পাল্টে গেছে। এইসব জায়গায় মাচ আরম্ভ হওয়ার আগে থেকেই অভিনেতার সর্ব মঞ্চে এসে বসে থাকে। আর অর্পেকাকৃত উঁচু এক জায়গা থেকে এক ব্যক্তি মঙ্গলাচরণের স্বত্ব উচ্চারণ করে এবং সমবেত ভাবে অভিনেতার সর্ব ধ্ব্যো-টানে বা দোঁধারকি করে। এই মঙ্গলাচরণকে বলে তম্মানা। এই সর্ব মঙ্গলাহুষ্ঠানের অবশ্য কিছু কিছু নিজস্ব বৈশিষ্ট্য আছে। যাই হোক, অভিনয়ের সময় মাচ প্রণেতা পাণ্ডুলিপি হাতে অভিনেতার পেছনে পেছনে চলতে থাকেন। মঞ্চের ওপর ঐভাবে চলতে চলতে তিনি একের পর এক সংলাপ বলে যান এবং অভিনেতার পুনরায় তা উচ্চারণ করে। অবশ্য প্রম্পটিং-এর এই রীতি আজকাল আর খুব একটা দেখা যায় না।

মাচের প্রবর্তক বালমুকুন্দ গুরু তাঁর সমস্ত মাচাচরনাকেই খ্যাল হিসেবে

অভিহিত করেছেন, যেমন—“খ্যাল ম্যাচের টোলামারুণী” “প্রকৃত খ্যাল ম্যাচের সোঁসোঁনি” “খ্যাল-ম্যাচের নাগজী-দুধজী।” বালমুকুন্দ যেন স্বচরিত ম্যাচের নামকরণের সাহায্যে খ্যাল ও ম্যাচের পার্থক্য দূর করার চেষ্টা করেছেন। তৎসঙ্গেও রাজস্থানের খ্যাল ও মধ্যপ্রদেশের মাচ কিন্তু সর্বতোভাবে এক নয়। এ দু'য়ের মধ্যে পার্থক্য বিস্তর।

অভিনয় আরম্ভের পূর্বে অর্থাৎ পূর্বরঙ্গ-বিধিতে মাচও খ্যালের মধ্যে যথেষ্ট পার্থক্য থাকলেও মূল অভিনয়মাংশে কিন্তু এই দু'য়ের মধ্যে বেশ সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়।

মাচ ও খ্যালের তুলনা—অভিনয় আরম্ভের পর :

(১) ভূমিকার পর উভয় আঙ্গিকেই প্রথমে আসে নায়ক। মঞ্চে এসেই সে আত্ম-পরিচয় দেয়। এরপর অগ্ৰাঙ্গ চরিত্র মঞ্চে আসতে থাকে এবং নাটক এগিয়ে চলে।

(২) উভয়ই সঙ্গীতপ্রধান। খ্যালে রাগরতোয়া, লাওনী, বেহাগ, ভাড়, কাফী, সোরঠ, আঁশাবরী, ভৈরবী প্রভৃতি রাগে রচিত হয় সংলাপ। আর ম্যাচের ধুনকে বলা হয় রথত।

(৩) উভয়েরই কথোপকথন সংক্ষিপ্ত এবং গীতিধর্মী। কথোপকথন এগিয়ে চলে রাগ-রাগিনীর সাহায্যে।

(৪) উভয়েতেই শারীর অভিনয়ের চেয়ে বাচিক অভিনয়ের গুরুত্ব বেশি। উভয় আঙ্গিকেই অভিনেতার অভিনয়ের উৎকর্ষ-সাধনের জন্তে গুরু ধরে। অভিনেতাদের বলা হয় স্বরূপ, কখনো কখনো বা রূপ বা স্বাক। অভিনেতার সঙ্কলেই গৃহস্থ ঘরের মানুষ।

(৫) উভয়েরই কাহিনী পৌরাণিক এবং ঐতিহাসিক, তবে প্রায় ক্ষেত্রেই লৌকিক এবং অর্ধ-ঐতিহাসিক। কাহিনী মিলনাত্মক।

(৬) উভয়েরই কোনো নেপথ্যগৃহ নেই এবং বিভিন্ন সব ইচ্ছিতের সাহায্যে দৃশ্যাস্তর বোঝানো হয়ে থাকে।

(৭) উভয়েরই আরম্ভ মধ্যরাতে পরিসমাপ্তি সূর্যের প্রথম রশ্মিপাতে।

(৮) উভয়েতেই সঙ্গীতের সঙ্গে সঙ্গে সামূহিক এবং একক নৃত্যের প্রচলন আছে। অভিনেতা সম থেকে অতি ক্ষুদ্র নৃত্যের গতি অবলম্বন করিতে পারে।

রাজস্থানের খ্যালের মত উত্তর-প্রদেশের রাসের সঙ্গেও ম্যাচের কিছু কিছু বিষয়ে বেশ সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। তুলনামূলক আলোচনার মাধ্যমে এ দু'য়ের সাদৃশ্য ও বৈসাদৃশ্য দেখানো হ'লো।

মাচ ও রাসের তুলনামূলক বিচার :—

(১) পঞ্চধর্মী দীর্ঘ সংলাপের আবিক্য থাকায় রাস মূলতঃ প্রব্যকাব্য।

কিন্তু মাচের সংলাপের লৌকিক আবেগের বাস্তব প্রকাশে তার দৃশ্যমিত্তা বতঃই মূর্ত হয়ে ওঠে ।

(২) মিরাকুল বা মিস্ট্রী প্লের সঙ্গে রাসের কিঞ্চিৎ সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায় । এতে শ্রীমদ্ভাগবতের বিভিন্ন কাহিনী লীলারূপে প্রকাশ করা হয়, ফলে রাস সাধারণতঃ মন্দির অথবা কোনো পবিত্র স্থানে প্রদর্শিত হয় । আর মাচের অভিনয় হয়, মন্দিরের বাইরে, কোনো খোলা জায়গায় । তবে-নির্মাণের আগে জায়গাটি পবিত্র করে নেয়া হয় ।

(৩) অভিনয়ের দিক থেকেও এদের মধ্যে বেশ পার্থক্য লক্ষ্য করা যায় ।

বাই হোক, মালওয়ার মাচ আজ মধ্যপ্রদেশ তথা সমগ্র উত্তরভারতেরই এক জনপ্রিয় লোকনাট্য । মাচের এই জনপ্রিয়তার পশ্চাতে প্রণেতাদের ভূমিকাই মুখ্য । মাচের প্রতিষ্ঠাতা ও প্রচারকদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য হলেন (১) বালমুকুন্দ গুরু, (২) কালুরাম উস্তাদ, (৩) ভেরু গুরু, (৪) গুজর গৌড়, (৫) রাধাকিষণ গুরু, (৬) লালুসিংহ উস্তাদ (৭) সেবারাম পরমার (৮) সিন্ধেশ্বর সেন । শ্রীসেন প্রায় ১৮ খানি মাচ রচনা করেছেন । এরমধ্যে আবার বেশ কয়েকখানি পুরনো মাচেরই নবীকরণ বিশেষ । শ্রীসেনের এই মাচে অলীলতার লেশমাত্রও উপলব্ধ হয় না । তবে এগুলির কাহিনী বিস্তারিত খ্যাল-শৈলী দ্বারা প্রভাবিত । আর জনপ্রিয়তার দিক থেকে দেখলে দেখা যায় যে, শ্রীসেনের স্থান মাচের প্রবর্তক বাল-মুকুন্দগুরুর ঠিক পরে । তাছাড়া মালওয়ার 'মাচ'কে সমগ্র হিন্দীভাষী এলাকায় জনপ্রিয় করে তোলার কৃতিত্বও তাঁরই । ১৯৫৬ সালের ভারতীয় নাট্যসংঘের উদ্যোগে দিল্লীর ফিরোজশাহ ময়দানে আয়োজিত ১২ই মে থেকে ১৯শে মে অবধি এক সপ্তাহ ব্যাপী লোকনাট্যোৎসবে শ্রীসেন মহিলা-শিল্পী সহযোগে 'রাজা ভতু হরি' ও বীর তেজাজী প্রদর্শন করেন । দেশ-বিদেশে মাচের খ্যাতি ছড়িয়ে পড়ে সেখান থেকেই । ভিখারী ঠাকুর যেমন সমগ্র বিদেশিয়াকে জনপ্রিয় করেছেন, শ্রীসেনও তেমনি 'মাচ' এর সর্বভারতীয় খ্যাতি এনে দিতে সক্ষম হয়েছেন । ইতিহাসাশ্রিত মাচ কাহিনীকে সম্পূর্ণরূপে ইতিহাস ভিত্তিক করে তোলার কৃতিত্বও তাঁরই । শ্রীসেনের মাচ 'খন্দী ছোড় কেদারসিংহ' তারই প্রকৃষ্ট উদাহরণ । এসবের ফলে মাচ আজ আর কেবলমাত্র ১ কোটি মালওয়াবাসীরই নয়, সমগ্র উত্তর ভারতেরই জনপ্রিয় এক লোকনাট্য ।

মাচের অভিনয়ে ঢোলক এবং সারেকীদার গুরুত্ব যে কতখানি তা আগেই আলোচনা করা হয়েছে । তাই বালমুকুন্দ গুরুর সময় থেকে অন্ত্যাবধি যে সমস্ত ঢোলক এবং সারেকীবাদক মাচের সেবা করে এসেছেন এখানে শুধুমাত্র তাঁদের নামোল্লেখ করা হলো ।

ঢোলকবাদক :

(১) বাপু উস্তাদ ( বালমুকুন্দের সমকালীন ),



- (২) আত্মারাম ( বাপু উস্তাদের ভাগনে ),
- (৩) দুলিচন্দ্র ( আত্মারামের বড়ছেলে ),
- (৪) বুদ্ধিয়া,
- (৫) নাগরজী প্রমুখ ।

সারেকীবাদক :

(১) খাবরজী ( বাপু উস্তাদের ভাই ),—এঁর হাত এত ভালো ছিল যে অনেক সময় গলার আওরাজ ও সারেকীর স্বর পৃথক করা সম্ভব হয়ে উঠত না।

- (২) আত্মারাম ( বাপু ও খাবরজীর ভাগনে )
- (৩) ভগীরথ ( আত্মারামের ছোটোছেলে ) ।

উল্লেখযোগ্য ব্যাপার হলো এই যে, রচনা ও অভিনয়ের মত মাচে প্রযুক্ত বাজনার ক্ষেত্রেও বংশানুক্রমিক অধিকার লক্ষ্য করা যায়।

মাচকে বলা হয় ‘তক্তা ভাঙা নাটক’ কেননা, মাচের এমন আসর প্রায় খুব কমই উপলব্ধ হয়, যে আসরে নাচের সময় মাচ-মঞ্চের তক্তা ভাঙে না। মাচের এই উদ্দাম নৃত্যের জন্তে মেয়েরা আগে মাচের অভিনয়ে অংশ নেয়ার কথা ভাবতেও পারত না। আর এর কাহিনীর অতিরিক্ত শৃঙ্গারধর্মিতার কারণে মহিলারা ও শিশুরা মাচ দেখত না। ফলে আগে মাচ ছিল সম্পূর্ণ ভাবেই পুরুষদেরই লোকনাট্য। তবে আজ মহিলারা বেশ ভালো সংখ্যায় মাচের অভিনয় দেখছে। সরকারী উদ্যোগ তথা বেতার মাধ্যমে মাচের ব্যাপক প্রচারের ফলে এর জনপ্রিয়তা অনেক বেড়ে যাওয়াতেও এটা অনেক সহজ হয়েছে। তাছাড়া মাচের বিষয়েও অনেক পরিবর্তন এসেছে। যাইহোক, বর্তমানে মাচ আর কেবলমাত্র মালওয়ীতেই নয়, মালওয়ী এবং ঝড়াবলার উপযুক্ত মিশ্রনেও রচিত হচ্ছে। ফলে মাচ আজ আঞ্চলিক অর্থেই মধ্যপ্রদেশের প্রতিনিধি স্থানীয় লোকনাট্য হয়ে উঠেছে।

### (গ) নাচা।

ঝাড়ুরাম দেবান্ধণ, পুণারাম নিসাদ এবং তিজনবাজি-এর ব্যক্তিগত প্রতিভার কারণে পাণ্ডওয়ানী বা পাণ্ডববাণী আজ ভারতবর্ষের নাট্য্যামোদী মানুষের দৃষ্টি আকর্ষণে সক্ষম হলেও ছত্তীসগড়ে এই লোকনাট্য কেবলমাত্র সংনাসী সম্প্রদায়ের মধ্যেই সীমাবদ্ধ হয়ে আছে। অল্পদিকে নাচা ছত্তীসগড়ের মুখ্য লোকনাট্য-আঙ্গিক, যা এই জিলার অসংখ্য মানুষের মনোরঞ্জন করে আসছে দীর্ঘদিন ধরে।

‘নাচা’ শব্দটি থেকে মনে হয় এটি বৃষ্টি কোনো নৃত্য আঙ্গিক। কিন্তু তা নয়। নাচ বা নৃত্য থাকা সত্ত্বেও নাচায় অভিনয়ের অংশ বরণ বেশি। নাচা মূলতঃ প্রহসন-ধর্মী লোকনাট্য। ছত্তীসগড়ের স্থা অঞ্চলের উন্মুক্ত আকাশের নীচে

চারদিক থেকে দর্শক পরিবেষ্টিত হয়ে এই লোকনাট্য সমস্ত রাত্বেই ছত্তিসগড়ের পরিশ্রমক্লান্ত মানুষের নাট্যরস পিপাসা চরিতার্থ করে চলেছে। নাচার মঞ্চ খুবই সাধারণ এবং আড়ম্বরহীন। দর্শকবেষ্টিত সমতল ভূমিতেই এর অভিনয় হয়। দৈনন্দিন জীবনের গোষাক পরেই অভিনেতারী এর অভিনয় করে থাকে। আর মেকআপে ব্যবহৃত হয় খড়ি আর গেরুয়ামাটি।

দর্শক মনোরঞ্জনের দিক থেকে নাচা যেমনি সঙ্কম তেমনি ব্যয় ও আড়ম্বরহীন। ফলে ছত্তিসগড়ের প্রায় প্রত্যেক গ্রামেই নাচার দল আছে। দলগুলির অধিকাংশই শৌখীন। তবে বেশ কিছু সংখ্যক পেশাদারী নাচার দলও আছে। বিবাহোৎসব, গণেশোৎসব বা অঙ্করূপ অঙ্কসব উৎসব বা আনন্দজনক অহুষ্ঠানে ছত্তিসগড়ের মানুষ বেশ উৎসাহের সঙ্গেই নাচার আয়োজন করে থাকে।

বিস্তৃত মনোরঞ্জনই নাচার মুখ্য উদ্দেশ্য হওয়া সত্ত্বেও সামাজিক দায়িত্বপালনেও নাচার শিল্পীরা সদাই সতর্ক এবং সচেতন থাকে। অতীতে দেশজোড়া অসহযোগ আন্দোলনের সময়ও নাচার শিল্পীরা আন্দোলনের স্বপক্ষে এগিয়ে এসেছিল। সে সময়ে অস্পৃহতা দূরীকরণের ব্যাপারেও নাচার শিল্পীরা বেশ সদর্থক ভূমিকা পালন করেছিলো। এ ব্যাপারে যে কাহিনীটি নাচার প্রায় সব দলকেই আকৃষ্ট করেছিলো, সেটি হলো—“এক গ্রামে খুবই সমৃদ্ধ এক সংসারী পরিবার আছে। পরিবারের লোকজনের ইচ্ছা হয় নিজেদের বাড়িতেই সত্যনারায়ণের পূজা দেয়ার। কথাবাচক পণ্ডিতকে অহুরোধ করা হলো কিন্তু তিনি এ অহুরোধে সাড়া দিলেন না। পরিবারের অবিবাহিতা আইবুড়ো মেয়েটি এই ঘটনার খুবই ক্রুদ্ধ হয়। সে তখন নিজে পণ্ডিতজীর বাড়িতে যায়। পণ্ডিতজী মেয়েটির রূপ-লাবণ্যে মুগ্ধ হয়ে তাদের বাড়িতে গীতাপাঠ করতে রাজি হয় এবং মেয়েটিকে প্রেম নিবেদন করে। মেয়েটি পণ্ডিতের এই আকর্ষক এবং অপ্রচলিত প্রস্তাবে সাড়া দেয় না। পণ্ডিতজী তখন তাকে অধ্যাত্ম তত্ত্ব সম্পর্কে ওয়াকিবহাল করে জানায় যে এই সংসারে ছোটো বড় বলে কিছু নেই। কেননা ঈশ্বরের সন্তান। এই কথা শুনে মেয়েটি তখন পণ্ডিতজীর মহাহুভবতার প্রশংসা করে তাকে বিয়ে করার প্রস্তাব দেয়। পণ্ডিতজী বাধ্য হয়ে সে প্রস্তাবে রাজি হয়। নাটক শেষ হয়।

স্বাধীনতাস্তর কালে আরেকখানি নাটক খুবই জনপ্রিয়তা অর্জন করেছিলো। নাটকখানি হলো ‘মুন্সী মুন্সাইন’। নাটকখানি যে কে রচনা করেছিলো, তা আজ আর জানা যায় না। কিন্তু আজ অনেক নাচার দল নাটকখানি মঞ্চস্থ করে থাকে। এমন অনেক হাশ্ব-ব্যঙ্গের উপকরণ নাটকখানিতে আছে যে আজও এটি দেখার সময় দর্শক সাধারণ হেসে একেবারে গড়াগড়ি যায়। খুবই সংক্ষেপে ‘মুন্সী মুন্সাইন’-এর কাহিনীটি নিয়রূপ—“এক গ্রামে এক বিধবার একটি ছেলে আছে। ছেলেটি বেকার, কোনো কাজকর্ম নেই তার। মা কষ্টে-শ্রুটে কোনোরকমে সংসার চালায়। ছেলেটি এতে মনে মনে খুবই কষ্ট পায়। ফলে

একদিন সে ঠিক করে যে কাজের সন্ধানে সে বেরিয়ে পড়বে। এরপর ছেলেটি সত্যি সত্যিই একদিন মায়ের নিষেধ অগ্রাহ্য করে কাজের সন্ধানে বেরিয়ে পড়ে। রাস্তায় এক অপরিচিত লোকের সঙ্গে তার দেখা হয়। কথায় কথায় পরিচয় জমে ওঠে। লোকটি তখন জানায় যে ছেলেটির বাবা তাকে ছোটো ভাইএর মত দেখতো। ফলে কাকা থাকতে ভাইপো কেন এভাবে অনাথের মত ঘুরে বেড়াবে। লোকটি তখন ছেলেটিকে পাঁচটি টাকা দিয়ে বলে—“যাও বাড়ী যাও এবং বাড়ি গিয়ে মাকে এই টাকা পাঁচটা দাও। ছেলেটি খুশি মনে টাকা পাঁচটা নিয়ে বাড়ি ফিরে আসে। বাড়িতে ফিরে কাকার কথামত সে টাকা পাঁচটা মাকে দিতে যায়। কিন্তু মা প্রথমে নিতে রাজি হয় না। কিন্তু ছেলেটি বারবার বলাতে তার মা টাকাটা তার কাছ থেকে নিয়ে নেয়। ছেলেটি তখন স্নান করতে যায়। অপরিচিত লোকটি সেই ফাঁকে তাদের বাড়িতে আসে। ছেলেটির মাকে সে বোদি বলে সন্ধান করে। পরে তার সঙ্গে বেরিয়ে যেতে বলে। এই আকস্মিক প্রস্তাবে ছেলেটির মা একেবারে হকচকিয়ে ওঠে এবং অস্বীকার করে। ছেলেটি তখন নৈতিকতার দোহাই পেড়ে তাকে তার সঙ্গে যেতে বাধ্য করে। ছেলেটির মা অরাজি হলে লোকটি বলে তোমার ছেলে তো আমাদের গ্রামে গিয়ে নিলামে তোমাকে বিক্রী করে এসেছে। আমিই সেই ক্রেতা। পাঁচ টাকা দিয়ে তোমাকে কিনে নিয়েছি। ছেলেটির মা তখন এই অপরিচিত ব্যক্তির প্রস্তাব মেনে নিতে বাধ্য হয়।” নাটকটির মাধ্যমে বিধবা-বিবাহকে জনপ্রিয় করে তোলার চেষ্টা করা হয়েছে। আসলে ছত্তীসগড়ে নিম্নশ্রেণীর মানুষের মধ্যে দেওর-বোদির বিয়ে প্রায়ই হয়ে থাকে। বিয়ের আনুষ্ঠানিকতাকে বৃদ্ধাশ্রম দেখিয়ে এইভাবে বিয়ে করাকে স্থানীয় ভাষায় বলা হয় ‘চুরি পহনানা’।

নাট্যের অনেক নাটকে আবার সমাজে প্রচলিত অন্ধবিশ্বাস, অসমঞ্জস বিবাহ এবং শোষণ-প্রযুক্তিকে তীব্রভাবে ব্যঙ্গ করা হয়েছে এবং মানুষের শুভ চেতনার উন্মেষ ঘটানোর চেষ্টা করা হয়েছে।

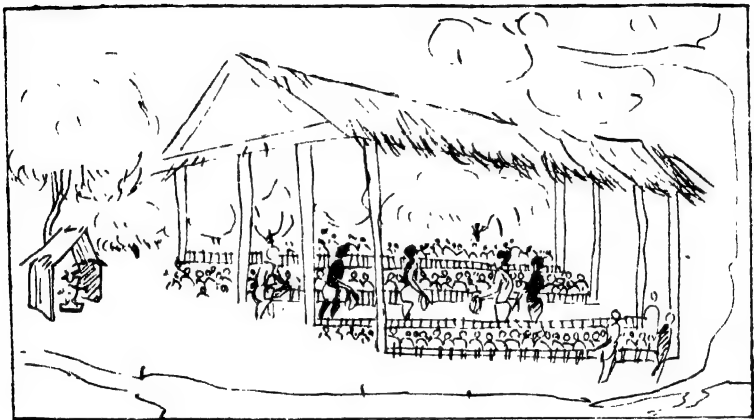
সহজ সরল কাহিনীর সাহায্যে আড়ম্বরহীন অথচ জনমনোরঞ্জক পরিবেশন-পদ্ধতিতে আকৃষ্ট হয়ে নাটকের আধুনিক তত্ত্বে অভিজ্ঞ হাবীব তনবীর ‘নাচা’ নিয়ে নানারকম পরীক্ষা নিরীক্ষা চালাচ্ছেন। এখানকার শিল্পীদের নিয়ে ‘নাচা’-র অভিনয় পদ্ধতিকে আশ্রয় করে তিনি বেশ কয়েকখানি নাটক মঞ্চস্থ করেছেন। এর মধ্যে মহাভারত, আগরা বাজার এবং চরণদাস চোর আশাতীতভাবে সাফল্য অর্জন করেছে। নাট্যের অন্তর্গত ‘নকটা নাচ’ ও ‘নজরিয়া নাচ’ এই অঞ্চলে বেশ জনপ্রিয়। নকটা নাচ মূলতঃ মহিলা লোকনাট্য, কেননা এর দর্শক প্রদর্শক উভয়েই মহিলা। ছেলের বিয়েতে বাড়ির পুরুষরা সব চলে গেলে বাড়ির মেয়েরা সারা রাত জেগে নাট্যভিনয়ের আয়োজন করে। নারীর দৃষ্টিকোণ থেকে বিভিন্ন সামাজিক ঘটনা নতুন এক মাত্রা পায় এক নকটা নাচে। আর নজরিয়া নাচে সমকালীন জীবনযাত্রাকে গান ও রসালো সংলাপের সাহায্যে পরিবেশন

করা হয়ে থাকে। নাচ ও গানের আকর্ষণ কমতা বাড়িয়ে তোলে এর বাজনা। নজরিশা নাচে-নাচার অহরূপে—মোহরী, ডফড়া, ডমরু এবং মঞ্জীরা ব্যবহৃত হয়।

ছত্তীসগড়ে 'ডঙ্গচখা' নামে একধরনের লোকনাট্য বেশ জনপ্রিয়। রণপায়ে ছোটো ছোটো সামাজিক নকশা এবং বিভিন্ন কষ্টকর শারীরিক কসরৎ দেখানো হয় এতে। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে হাবীব তনবীর তাঁর বাহাদুর কালারিগে এই 'ডঙ্গচখা'-র প্রয়োগ করেছেন।

বিভুবা নামে এক ধরনের স্বাক্ষর এখানে বেশ জনপ্রিয়। সমাজের গুরুত্বপূর্ণ লোকেদের স্বাক্ষর প্রস্তুত করা হয় বিভুবার। বিভিন্ন ধরনের জাহুও দেখানো হয়। বিভুবার বিদ্যক বা ভাঁড় হলো জোকার। নানাপ্রকারের ব্যঙ্গ-বিদ্রোপ ও কৌতুকাভিনয়ের সাহায্যে এই জোকার বিভুবার দর্শককে আনন্দ দিয়ে থাকে।

## পশ্চিমবঙ্গের লোকনাট্য



### আলকাপ

স্বতন্ত্র এক পরিবেশন রীতির কারণে আলকাপ পশ্চিমবঙ্গের বিশিষ্ট এক লোকনাট্যের মর্যাদা লাভ করেছে। বারেন্দ্রভূমি, দক্ষিণ রাঢ় এবং উত্তর নদীয়ায় লোক-সংস্কৃতির এই ক্ষয়িষ্ণুতার কালেও আলকাপের জনপ্রিয়তা প্রায় তুলনাহীন। স্থানবাল ভেদে আলকাপ অবশ্য বিভিন্ন নামে প্রচলিত, যেমন বীরভূমে একে বলা হয় ‘ছাঁছোড়’ এবং মুর্শিদাবাদের (আলকাপ বা) আলকাটা কাপ। সম্প্রতি অবশ্য মুর্শিদাবাদের আলকাপের দলগুলি নিজেদের পঞ্চরস অপেরা বলতেই অধিক পরিমাণে অভিযান্ত্রিক হয়ে পড়েছে।

যাই হোক, আলকাপের সূচনা যে কবে তা নিয়ে কিন্তু বিতর্ক আছে। লোক-সংস্কৃতির প্রখ্যাত গবেষক ডঃ ফণী পালের মতে আলকাপের ইতিহাস খুব প্রাচীন নয়। প্রায় দুশো বছর আগে মালদহের মনাকষা গ্রামের বনমালী প্রামাণিক ওরফে বোনা কানা আলকাপের প্রবর্তন করেন। আলকাপের প্রখ্যাত উদ্ভাদ ঝাঁকসুও বোনা কানাকেই আলকাপের স্রষ্টা বলে মনে করতেন। আবার ১৩৭০ সালে প্রকাশিত জঙ্গীপুর গ্রন্থমেলা স্মারক গ্রন্থে বলা হয়েছে যে একশো বছর আগে মালদহের মনাকষার ভবতারণ সরকার আলকাপের স্রষ্টা করেছিলেন। আর বোনা কানা ছিলেন তাঁরই শিষ্য।

কিন্তু কোনো লোকশিল্পই কোনো ব্যক্তি বিশেষের দ্বারা সৃষ্ট হতে পারে না। তবে একজন প্রতিভাবান ব্যক্তি একটি আদিকের পুনরুজ্জীবন সাধন করতে পারেন, সংস্কৃত বা পরিমার্জিত করে তুলতে পারেন, এমন কি একটি সম্ভাবনাকে অস্তিত্বে পরিণত ক'রে তাকে জনপ্রিয়ও করে তুলতে পারেন। কিন্তু লোকনাট্যের মত ঐকান্তিক এক সামাজিক ব্যাপারের কোনো স্বায়ত্ত্ব ব্রহ্মার অস্তিত্ব একেবারেই অসম্ভব।

অতএব উৎস সন্ধানে সতর্ক হলে ধরা পড়ে যে বারেন্দ্রভূমি তথা মালদাতে শিব উৎসবের অবিচ্ছেদ্য অঙ্গ হিসেবে প্রাচীনকাল থেকেই কোনো না কোনো রূপে গম্ভীরা নৃত্য ও গীতের প্রচলন রয়েছে। এই গম্ভীরা নৃত্য ও গীত আদিতো সূর্য পূজার সঙ্গে সম্বন্ধিত ছিলো। পরবর্তীকালে শূন্য পূজা, ধর্ম পূজা এবং শিব পূজার অঙ্গ হিসেবে সংযোজিত হয় এই গম্ভীরা। এই আদি গম্ভীরার উৎস থেকেই আলকাপের সৃষ্টি হ'য়েছে বলে অনুমান করা যায়। কেননা সূর্য পূজা আসলে কৃষি দেবতারই পূজা। শূন্য, ধর্ম এবং শিবও তাই মূলতঃ কৃষি দেবতা। কৃষি দেবতার পূজার সঙ্গে প্রাচীন মানব সমাজ যে সব আচার, আচরণ, নৃত্য-গীত ইত্যাদির আয়োজন করত সেগুলির মূলে প্রকৃতি ও আবহাওয়াকে আবিষ্ট করার এক জাদু-বিশ্বাসও নিহিত ছিলো। প্রাচীন গ্রীসের মত প্রাচীন বা মধ্যযুগের ভারতীয় কৃষক ও স্থল রক্ষ তামাশা এবং ভাঁড়ামির সঙ্গে অপ্রজননের কার্যকারণ গত জাদু-সম্পর্কে প্রত্যয়ী ছিলো। তাই দিওন্যাসিস উৎসব-জাত রঙ্গরস পূর্ণ কোমসের মতই মালদার গম্ভীরাতেও আশালীন রঙ্গরসে ভরা অহুষ্ঠান থাকার একান্তভাবেই স্বাভাবিক। আলকাপ সেই অহুষ্ঠানেরই দৃশ্যরূপ—এরকম মনে করাটা খুব অযৌক্তিক নয়। কেননা আলকাপের কাপ অংশটি রঙ্গরসেরই ছোটক।

যাই হোক, এব্যাপারে কিন্তু কোনো দ্বিমত নেই যে গম্ভীরা ও আলকাপ পরস্পরের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ ভাবেই সম্পর্কিত। গম্ভীরা গানের প্রধান রস হচ্ছে হাস্য এবং আলকাপেরও তাই। অজ্ঞাবধি গম্ভীরা গান ও নৃত্য শিব উৎসবের সঙ্গেই ঘনিষ্ঠ ভাবে যুক্ত, অর্থাৎ তা ধর্ম-সাপেক্ষ। অবশ্য একথাও উল্লেখযোগ্য যে গম্ভীরা গানের একটি ধর্ম-নিরপেক্ষ রূপও বর্তমান রয়েছে। অর্থাৎ গম্ভীরা গান ও নাচ একই সঙ্গে যেমন ধর্মসাপেক্ষ তেমনি আবার ধর্ম-নিরপেক্ষও বটে। অতীতকালে আলকাপ, বর্তমানে প্রচলিত আলকাপ, তার সূচনা থেকেই ধর্ম-নিরপেক্ষ। তবুও আজও কিন্তু শিবের ছড়া গান গাওয়া আলকাপের এক অপরিহার্য অংশ। সৈয়দ মুস্তাফা সিরাজের মতে—“আদি আলকাপেরই একটি শাখা গম্ভীরা। এখনো এই দেবতা তার সঙ্গে যুক্ত। কিন্তু আলকাপের মূল স্রোত কালক্রমে দেবতাতিকে পিছনে রেখে এগিয়ে যায়”। অর্থাৎ সিরাজ সাহেব বলতে চান যে আলকাপ আদিতো শিব-গাজনের সঙ্গে যুক্ত ছিল এবং পরে আলকাপ থেকে গম্ভীরা তার স্থান নেয় আর আলকাপ হ'য়ে ওঠে সেকুলার বা ধর্ম-নিরপেক্ষ।

এক্ষণে প্রশ্ন হ'লো—আদিতে শিব-গাজনে অহুষ্ঠের অংশটিকে কি নামে ডাকা হত? আলকাপ, না গম্ভীরা? সঙ্গে সঙ্গে এ প্রশ্ন ওঠাও স্বাভাবিক যে আদিতে যে অহুষ্ঠানটি হ'ত সেটি কি সেকুলার ছিলো? এবং পরবর্ত্তিকালে তারই একটি সেকুলারই রইলো এবং আরেকটি অংশ স্পিরিচুয়ালিস্টিক হ'য়ে গেল? আমরা জানি যে শিল্পের উদ্ভবের সঙ্গে উৎপাদন প্রক্রিয়ার একটা প্রত্যক্ষ সম্পর্ক ছিলো এবং প্রাকৃতিক ধর্ম-সমূহও জন্ম নিয়েছিলো উৎপাদন প্রক্রিয়া থেকে। বস্তুত মানব-সভ্যতার উদ্বোধনে, স্বতন্ত্র অস্তিত্বের সূচন'-পর্বেই শিল্পের কোনো কোনো ধারা সমাজের সঙ্গে সম্পর্ক অটুট রাখার অনিবার্য তাগিদেই ধর্মের খোলশ ছেড়ে বেরিয়ে আসে। অর্থাৎ অহুপ্রবেশের সময় থেকেই বাংলাদেশের সমাজ-জীবনে ধর্ম এবং সমাজের সর্বাঙ্গের চিহ্নিতকরণ-যোগ্য স্বতন্ত্র পর্বের সূচনা হয়। অহুরূপ আরো কয়েকটি পর্বের মুসলমানদের আগমন বাংলার ধর্ম ও সমাজকে আরো হুনিদৃষ্ট রূপে বিচ্ছিন্ন করে।

ধর্ম ও সমাজের ভেতরকার এই বিচ্ছিন্নতা লোকশিল্পে খুবই গুরুত্বপূর্ণ এক প্রভাব ফেলে? কেননা এরফলে লোকশিল্পের কোনো কোনো ধারা যেমন ধর্ম নিরপেক্ষ রূপে পুনর্গঠিত হয়, তেমনি আবার ধর্ম-সম্বন্ধিতই থেকে যায়। এছাড়া লোকশিল্পের কোনো কোনো ধারা আবার বিধা-বিভক্ত হ'য়ে যায়, একটি হয় ধর্ম-নিরপেক্ষ এবং অন্যটি হয় ধর্ম-সাপেক্ষ। আবার কোথাও কোথাও এতদুভয়ের মিশ্রণও নতুন লোকশিল্প অস্তিত্ব লাভ করে। তবে সে সবের বিস্তৃত আলোচনার কোনো অবকাশ এখানে নেই। যাইহোক, ধর্ম-নিরপেক্ষ, আলকাপ এবং ধর্ম-নিরপেক্ষ ও ধর্ম-সাপেক্ষ গম্ভীরার আলোচনা থেকে নিশ্চিতরূপেই অহুমান করা যায় যে আলকাপ এবং গম্ভীরার উৎস একই। আর সে উৎস হ'লো শিব গাজনের সঙ্গে অহুষ্ঠের লোকশিল্প। এখন প্রশ্ন হ'লো আদিতে একে কি নামে ডাকা হ'ত? আলকাপ না গম্ভীরা? অহুসন্ধান থেকে জানা যায়, শিবগাজন উপলক্ষে শিবের যে ঘর নির্মিত হ'ত বা এখনো হয় তাকে বলা হয় গম্ভীরা। আবার ধর্ম-ঠাকুরের পূজায় গামার কাঠের পিঁড়ি বা দোলা ব্যবহৃত হ'ত। এই গামার থেকেও গম্ভীরা শব্দটি আসতে পারে। ফলে গম্ভীরাকে ঘিরে বা গামার কাঠের দোলা নিয়ে যে ধর্মীর অহুষ্ঠান তাকে কেন্দ্র করে যে লোকশিল্প তার নাম গম্ভীরা হওয়াই স্বাভাবিক। এক্ষণে প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে মর্শিদাবাদ জিলার জলপুর মহকুমায় সামাজিক বিষয় অবলম্বী এক ধরনের ছড়ার গান প্রচলিত ছিলো। একে বলা হ'ত আলকাপ। বোনা কানারও তিরিশ বচ্চর আগে বৃহৎ কানা ছিলেন এই ধারার এক বিশিষ্ট শিল্পী। এই তথ্যটি থেকে এ অহুমান করা যায় যে প্রাচীন গম্ভীরার আলকাপ বা কাপ জাতীয় একটা অহুষ্ঠান হয়ত ছিলো, যা ছড়ার ধরনে গীত হ'ত। অর্থাৎ, সব মিলিয়ে, প্রাচীন গম্ভীরা লোকশিল্প থেকেই পরবর্ত্তীকালে আলকাপ এই স্বতন্ত্র এবং ধর্ম-নিরপেক্ষ শিল্প ধারাটি

উদ্ভূত হ'য়েছে—এরকম একটা অনুমান করা যেতে পারে। আবার এ প্রশ্নে বিপরীত মতটি হ'লো এই যে প্রাচীন এবং প্রচলিত আলকাপেরই প্রেরণায় পরবর্তীকালে স্থলী মাটির অর্থায় শেখ স্থলী এবং আরো অনেকে বর্তমান গম্ভীরা লোকনাট্যের প্রবর্তন করেছেন। স্তত্রায় বর্তমানের গম্ভীরা লোকনাট্য আলকাপেরই অমুজ। অর্থায় আলকাপ থেকে গম্ভীরা সৃষ্টি হ'য়েছে না গম্ভীরা থেকে আলকাপ সৃষ্টি হয়েছে এ ব্যাপারে এখনো কোনো ঐকমত্যে পৌঁছানো সম্ভব হয় নি। তবে এ দু'য়ের উৎস যে একই এ ব্যাপারে কোনো মতদ্বৈধতা নেই।

আলকাপ শব্দের অর্থ নিয়েও নানা মূনির নানা মত। তবে এ ব্যাপারে প্রায় সকলেই একমত যে আল এবং কাপ এই দুটি পৃথক শব্দের সংযোজনের ফলেই হ'য়েছে আলকাপ। সংস্কৃত, আরবী, ফার্সী এবং দেশী সব ভাষাতেই আল শব্দটি আছে। আরবীতে আল শব্দের অর্থ মস্তান, ফার্সীতে এর অর্থ সীসা, রং বা মদ, সংস্কৃত অর্থ সৃষ্টিমুখ কীলক বা নুল আর দেশীতে এর অর্থ বিধাক্ত কঁটা (যেমন মোমাছি, বোলতা ও ভীমরুলের আল) এবং ক্ষেত্রের সীমা নির্ধারক বা জল নিরোধক মাটির সরু বাঁধ। আর কাপ সম্ভবত সংস্কৃত কাপট্যেরই দেশীরূপ। এক্ষেত্রে, সংস্কৃতে আল এবং কাপ (বা কাপট্য)-এর সমন্বিত অর্থ দাঁড়ায়—‘হুল মেশানো কাপট্য’ বা ‘তীব্র পরিহাস-যুক্ত রঙ্গ’। আলকাপের এই কথাটি তার বিষয়বস্তুর সঙ্গে সঙ্গতিপূর্ণ। আলকাপের প্রখ্যাত উস্তাদ ঝাঁকসু ওরফে ধনঞ্জয় সরকারও বলতেন, “যে কাপে হাসির সঙ্গে হুলের বিব মেশানো তাই আলকাপ”। কেউ কেউ অবশ্য মনে করেন যে আলকাপ শব্দের অর্থ হচ্ছে ‘প্রহসন-সঙ্গত সম্প্রদায়’। ডঃ হুসুমার সেন লিখেছেন যে নাট্যগীতিতে এবং যাত্রার নাচে পাত্রপাত্রীর ভূমিকায় সাজ করার এবং সঙ সাজার নামই ছিল কাচ (কৃত্য) বা কাপ (কল্প)। আবার আলকাপের অগ্র এক উস্তাদ মনকির হোসেন বলতেন যে আল মানে রং বা রঙ্গ (শব্দটির ফার্সী অর্থও তাই) এবং কাপ হ'চ্ছে সঙ সাজা। এক্ষেত্রে হুসুমার সেন ও মনকির এতদ্ব্যবহার মত মিলিয়ে আলকাপের যে অর্থ দাঁড়ায় তা হ'লো রঙ্গ করার অগ্র কোনো চরিত্রে বা ভূমিকায় সাজা বা অবতীর্ণ হওয়া। কবিশেখর ভারতচন্দ্রও রঙ্গরসকারী অর্থে কাপ শব্দটির প্রয়োগ করেছেন—

“কেহ বলে ঐ এল শিব বুড়া কাপ।

কেহ বলে বুড়াটি খেলাও দেখি সাপ।”

আবার সৈয়দ মুস্তাফা সিরাজের মতে আল শব্দটি সম্ভবত: আউলা থেকেই এসেছে। আউলার অর্থ এলোমেলো, যেমন—আউলা কেশ। এখন কাপ



শব্দের অর্থ যদি রঙ্গরসকারী এবং রূপসজ্জাকারী দুই-ই হয়, তাহলে সিরাজ সাহেবের আল-এর অর্থানুসারে আলকাপ শব্দটির দু'টি অর্থ হয়—(১) এলো মেলো রঙ্গরসকারী এবং (২) এলোমেলো রূপসজ্জাকারী। আবার এলোমেলো শব্দটি একই সঙ্গে তুলনা এবং বৈচিত্র্যের স্তোতক। ফলে অন্যান্য লোকশিল্পের তুলনায় তা এলোমেলো এবং বৈচিত্র্যময় অর্থাৎ আলকাপ নামের আউল রঙ্গ বা রূপ-সজ্জার বহুবিধ রস এবং নাট্যোপকরণ একসঙ্গে খিচুড়ি পাকিয়ে ওঠে। লক্ষ্যনীয় যে বীরভূমে আলকাপকে ছাঁচোড় বলা হয়। ছাঁচোড় (বা ছাঁচড়া) শব্দের অর্থ হ'লো—মাছের কাঁটা, তেল ইত্যাদির সঙ্গে শাকাদি মিশ্রিত ব্যঞ্জন। অর্থাৎ পাঁচমিশেলি একটা ব্যাপার আর কি। যাইহোক, আলকাপের এই অর্থটিও কিন্তু তার বিষয়ধর্মের সঙ্গে সামঞ্জস্যপূর্ণ। মুর্শিদাবাদের অনেক জায়গায় আলকাপকে নিন্দার্থক অর্থে আলকাটা কাপ বলা হয়। সিরাজ সাহেবের মতে এর অর্থ সংক্ষিপ্ত কাপ। আবার ডঃ দীলিপ ঘোষের মতে 'কাটা' শব্দটি ছড়া কাটা অর্থেই ব্যবহৃত হ'য়েছে। কিন্তু আলকাটা শব্দের একটি প্রচলিত অর্থ হ'চ্ছে 'ভোঁতা' বা 'স্থূল'। ফলে স্থূল কাপ বা মোটা দাগের প্রহসন বোঝাতেও 'আলকাটা কাপ' শব্দটি ব্যবহার করা হ'তে পারে। যাইহোক, শেষবিচারে বলা যায় যে আলকাপ হ'লো রঙ্গরস প্রধান এবং বহুবিচিত্র উপাদানের সমন্বয়ে সৃষ্ট মূলতঃ প্রহসনধর্মী এক লোকনাট্য।

আগেই উল্লেখ করা হ'য়েছে যে আলকাপের দলগুলি অধুনা নিজের 'পঞ্চরস অপেরা' বলে প্রচার করতেই অধিকমাত্রায় আগ্রহী। বোনা কানা প্রবর্তিত আলকাপের সঙ্গে এই পঞ্চরস অপেরাগুলি দ্বারা পরিবেশিত আলকাপে গুরুত্বপূর্ণ সব বৈশাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। পঞ্চরস অপেরা আলকাপের মূল বৈশিষ্ট্যগুলিকে দারুণভাবেই ক্ষুণ্ণ ক'রেছে। অতীতকালে চাঁপুরের যাত্রার সঙ্গে এই পঞ্চরস অপেরার বেশ মিল লক্ষ্য করা যায় এবং চাঁপুরের যাত্রাই যেমন যাত্রার সাম্প্রতিক যাত্রার প্রতিনিধিত্ব করে, তেমনি পঞ্চরস অপেরাগুলির আলকাপই আজকের আলকাপের প্রতিনিধিস্বরূপ।

বোনাকানা প্রবর্তিত আলকাপকে যদি মূল আলকাপ বলা হয়, তাহলে নিশ্চিতরূপে বলা যায় যে মূল আলকাপে আলকাপের উদ্ভাদ তার সহ-অভিনেতাদের নিয়ে একটি চাঁদোয়ার নীচে আসন গ্রহণ করত বৃত্তরেখায়। আর ঐ বৃত্তের কেন্দ্রে বসত বাগ্গয়ন্ত্রীরা। আর অভিনেতাদের বৃত্তরেখার চারধারে গোল হ'য়ে বসত দর্শকবৃন্দ। বাগ্গয়ন্ত্রীদের কেন্দ্রে এবং অভিনেতাদের বৃত্তরেখায় বা পরিধিতে রেখে যে বৃত্ত বা গোলাকার ক্ষেত্রটি গড়ে উঠত সেটিই ছিল মূল আলকাপের অভিনয়স্থল বা মঞ্চ বা আসন। অভিনয়ের জগৎ স্বতন্ত্র কোনো উঁচু মঞ্চ তখন ছিলই না। ফলে দর্শক আসন ছিল অভিনয় ক্ষেত্রের চতুর্দিকে এমই তলে। তাছাড়া অভিনেতারা সকল সময়ের জগ্গেই আসরেই উপস্থিত থাকতো।

ফলে মূল আলকাপে দর্শকদের মধ্যে দিয়ে অভিনেতাদের মঞ্চে আসার জন্ত বস্ত্র কোনো পথের প্রয়োজন ছিল না। তাছাড়া অভিনেতাদের অঙ্গরাজ-অঙ্গসজ্জার জন্ত বস্ত্র এবং অস্থায়ী সাজঘর তৈরীরও কোনো প্রচলন ছিলো না। কিন্তু আজকের পঞ্চরসের মঞ্চ যাত্রার অঙ্গরূপে কাঠের পাটাতন দিয়ে দর্শকাসনের তল থেকে বেশ কিছুটা উঁচু করে তৈরী করা হয়। স্বভাবতঃই আজকের এই উঁচু মঞ্চ মূল আলকাপের আসর সংস্থানের প্রাচীন আদলটি ভেঙে দিয়েছে। আজ তাই বাগ্ময়দ্বীরা বসে আসরের কেন্দ্রস্থলের পরিবর্তে যাত্রার অঙ্গরূপে মঞ্চের দুই পাশে। তাছাড়া অভিনয় চলাকালে আজকাল আর অভিনেতার আগের মত সকল সময়ের জগ্গেই মঞ্চে উপস্থিত থাকে না। তাদের জন্য এখন গ্রীণরুম আছে। অভিনয় অবসরে তারা এখন এই গ্রীণরুমেই অপেক্ষা করে এই গ্রীণরুম থেকে মঞ্চে আসবার জন্ত যাত্রার অঙ্গরূপ একটি পথেরও বন্দোবস্ত আছে। আর এই গ্রীণরুমের জগ্গে দর্শক আর আগের মত আসর ঘিরে বৃত্তাকারে বসতে পারে না। গ্রীণরুমের দিকটি ছেড়ে বাকি তিন দিকেই তারা আসন নেয়। মূল আলকাপ ও বর্তমানের পঞ্চরসের আসরের আরেকটি প্রধান পার্থক্য হ'লো এই যে মূল আলকাপের আসর ছিল বৃত্তাকার আর পঞ্চরসের আসর হ'লো আয়তাকার, তবে কখনো কখনো বর্গাকার আসর বা মঞ্চও বাদ্য হ'য়ে থাকে।

মূল আলকাপে বাগ্ময়দ্বী হিসেবে ব্যবহৃত হ'ত প্রথমে ঢোলক, বাঁশি এবং করতাল। পরে এর সঙ্গে সংযোজিত হয় হারমোনিয়াম ডুগি-তবলা এবং ফুট। অধুনা পঞ্চরস অপেরাতে সাইড-ড্রাম এবং ম্যারাকাসও প্রযুক্ত হ'চ্ছে।

মূল আলকাপে নাজগোজ (মেকআপ বা অঙ্গরাজ) করত কেবলমাত্র দু'জন অভিনেতা। এদের মধ্যে একজন হ'লো বিদূষক বা কৌতুকাভিনেতা। পদ্মার দক্ষিণ তীরে এই কৌতুক অভিনেতাকে বলা হয় 'মাঙাল' বা 'কপ্যা' আর পদ্মার উত্তর তীরে অর্থাৎ মালদায় একে বলা হয় কমেডিয়ান বা লাফার। মূল আলকাপ ও পঞ্চরস অপেরা উভয়েতেই এই কপ্যা বা লাফারের ভূমিকা খুব বেশি। যাইহোক, লাফারের মেকআপ কিন্তু যাত্রার মত নয়। সে মুখে শুধু চুনকালি মাখত আর হাতে বঁধা থাকতো কানি। পরনে লুঙ্গি। তবে গায়ে কিছু থাকত না, কখনো কখনো ছেঁড়া জামা বা গেঞ্জি বা কত্থা পরত। প্রাচীন আলকাপে যে সত্যিসত্যিই মেকআপ করত সে হ'লো—ছোকরার চরিত্রাভিনেতা। ছোকরা হ'চ্ছে আলকাপের প্রাণ। নারীবেশধারী এক কিশোর সে। ছোকরার চরিত্রাভিনেতা নারীর চলনে বলনে ও ছলাকলায় পারদর্শী। আলকাপের আসরে সে নিজেকে নারীর রূপসজ্জায় সাজিয়ে নিত। তার চুল হ'ত মেয়েদের মত লম্বা, তার কানে থাকত তুল, প্রয়োজনে নাকে ঝুলত নোলক, হাতে থাকত চুড়ি, পরণে শাড়ি এবং মেয়েদের আঙ্গুয়লিক অটোম্যাট পোষাক। অর্থাৎ সব দিক থেকেই আলকাপের নারীবেশী ছোকরাকে দর্শকের মনে নারীর বিভ্রম

উৎপাদনকারী রূপসজ্জা করতে হ'ত। লাক্ষার ও ছোকরা ছাড়া আলকাপের আর কোনো চরিত্রই কিন্তু কোনোরূপ সাজ সজ্জা করত না। তবে আধুনিক পঞ্চরস অপেরার সকল চরিত্রই যাত্রার অঙ্করূপ অঙ্করূপে সাজ সজ্জা ক'রে থাকে।

আলকাপের প্রধান পুরুষ হ'লো এর উদ্ভাদ। মালদহে উদ্ভাদকে বলা হয় খলিফা। এই খলিফাকে কেন্দ্র করেই আলকাপের দল গড়ে ওঠে। খলিফাই আলকাপের সূত্রধার বা পরিচালক, প্রযোজক এবং অধিকাংশ ক্ষেত্রে দলের মালিকও। অগ্রাগ্র লোকনাট্যের মত মূল আলকাপেও লিখিত পালা পরিবেশনের কোনো প্রচলন নেই। আলকাপের পালার পরিকল্পক হ'লো এর খলিফা। খলিফাই পালার মূল কাঠামোটি দলের অগ্রাগ্র সদস্যদের কাছে উপস্থাপন করে। এইভাবে সূচনা থেকে পরিণতি পর্যন্ত গল্পের ছকটি খলিফার কাছ থেকে জেনে নিয়ে আলকাপের চরিত্রাভিনেতারা অভিনয়ের সময়েই তাত্ক্ষণিক সংলাপ, গান ইত্যাদির সাহায্যে কাহিনীকে পরিণতির দিকে এগিয়ে নিয়ে যায়। অভিনয় চলাকালে অভিনেতাদের এই তাত্ক্ষণিকভাবে সংলাপ রচনার দক্ষতা এবং উপযুক্ত গান সংযোজনের নৈপুণ্য নির্ভর করে দলের খলিফার প্রশিক্ষণের ওপর। অধিকাংশ ক্ষেত্রেই খলিফা স্বয়ং প্রধান চরিত্রাভিনেতার ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়। দলের আসর বন্দনা, বৈঠকী এবং ভোলার বন্দনার গান-গুলিও খলিফা স্বয়ং রচনা করে থাকে। তবে পছন্দমত গান সে অগ্রকারী কাছ থেকেও সংগ্রহ করতে পারে এবং ক'রেও থাকে। তবে ছড়া কিন্তু খলিফার একেবারে নিজস্ব সৃষ্টি। ফলে অগ্র কারী কাছ থেকে ছড়া সংগ্রহের চল আলকাপে নেই। আলকাপের পরিভাষায় ছড়াকে বলা হয় কবি (কবিগান)। যাইহোক, খলিফাকে কিন্তু একাধারে দলের ছড়ার বা কবির রচয়িতা এবং গায়ক হ'তে হয়। আলকাপের আলকাপ বা কমেডীনাট্য—যাকে আলকাপের পরিভাষায় ফার্স বা চাঁচর বলা হয়—তার মুখ্য উপস্থাপক অবশ্যই দলের কমেডিয়ান। কমেডিয়ানই যে কপ্যা বা লাক্ষার একথা আগেই বলা হ'য়েছে। এই চাঁচর বা কমেডীনাট্যের কাঠামোটিও কিন্তু খলিফাকেই রচনা করতে হয়। এসব ছাড়াও আলকাপের মুখ্য আকর্ষণ যে ছোকরা বা নারী চরিত্রাভিনেতা তাকে প্রশিক্ষিত ক'রে তোলার দায়িত্বও কিন্তু খলিফার। দলের ছোকরা কতটা কুশলী হ'য়ে উঠবে, তা নির্ভর করে খলিফার স্বজনশীলতা ও প্রশিক্ষণদক্ষতার ওপর। বস্তুতঃ খলিফা একাধারে কাহিনীর স্রষ্টা, গীত রচয়িতা, নৃত্য-গীত ও নাট্য পরিচালক এবং প্রধান নটের ভূমিকা পালনকারী। আলকাপের দলে সে তাই একাই একশো। খলিফার পর দলের দ্বিতীয় গুরুত্বপূর্ণ ব্যক্তিত্ব হলো কমেডিয়ান, যাকে বলা হয় কপ্যা বা লাক্ষার। ডঃ ফণী পালের মতে লাববার শব্দটি ইংরেজি লোকসার শব্দেরই অপভ্রংশ। দলের সুনাম বেশ কিছুটা পরিমানে এই লাক্ষারের ওপরই নির্ভরশীল। আগেই বলা হ'য়েছে যে আলকাপে নারী চরিত্রের অভিনয় করে

কিশোররা। এদের বলা হয় ছোকরা। একটি দলে কমপক্ষে দু'জন ছোকরা থাকেই। তবে বেশিও থাকতে পারে, যেমন পঞ্চরসের দলগুলিতে কমপক্ষে চারজন করে ছোকরা রাখা হয়। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে, আজকাল পঞ্চরস অপেরাগুলিতে ছোকরার ভূমিকায় মেয়েদেরও নেওয়া হচ্ছে। এছাড়া দলে থাকে দোহারকিদার ও পার্শ্ব চরিত্রাভিনেতার। নাটকের প্রয়োজনে দোহারকিদারবাণ্ড পার্শ্ব চরিত্রের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়ে থাকে। আর দলে থাকে বাস্তব-যন্ত্রীরা। এছাড়াও ম্যানেজার এবং বাহকরাও থাকে। তবে এরা আলকাপের অস্থাননে প্রত্যক্ষভাবে অংশগ্রহণ করে না।

আলকাপের একটি অস্থানন নাট (২টি) পর্বে বিভক্ত। পর্বগুলিকে ক্রমানুসারে সাজালে পাঁড়ায়—(১) যন্ত্র সঙ্গীত, (২) জয়ধ্বনি, (৩) কনসার্ট, (৪) আসর বন্দনা, (৫) বৈঠকী, (৬) ভোলার বন্দনা, (৭) আলকাপ, (৮) ছড়া এবং (৯) পালাগান। আজকাল আবার পঞ্চরস অপেরায় ভোলার বন্দনা এবং আলকাপের মধ্যবর্তী অংশে ‘টেসল’ নামে ক্ষুদ্র একটি নাটিকাও পরিবেশিত হয়ে থাকে। অর্থাৎ পঞ্চরস অপেরা আবার দশটি পর্বে বিভক্ত।

এক্ষেণে খুবই সংক্ষেপে এই পর্বগুলির আলোচনা করা হচ্ছে। অস্থান লোক-নাট্যের মত আলকাপের শুরুতেও সমবেত যন্ত্রসঙ্গীত বাজানো হয়। এই যন্ত্রসঙ্গীতের নাটকীয় গুরুত্ব হ'লো এই যে অস্থান যে শুরু হতে যাচ্ছে তা দর্শক অভিনেতাকে জানানো হয়। এর ফলে অভিনেতার।ও যেমন অভিনয়ের জন্য সামগ্রিকভাবে প্রস্তুত হয়ে ওঠে, তেমনি মানসিকভাবে প্রস্তুত হয় উপস্থিত দর্শকবৃন্দ। এই যন্ত্রসঙ্গীত অল্পপস্থিত অথচ দর্শনেচ্ছু বহু ব্যক্তিকে ঝরিতে আসরে উপস্থিত হ'তে আমন্ত্রণ জানায়। এই যন্ত্রসঙ্গীত শেষ হলেই দোহারকিদাররা সমবেতভাবে জয়ধ্বনি দিয়ে ওঠে—“জয় জয় মা বাকবাদিনী কী জয়!

জয় জয় বাবা শ্রামর্চাদ কী জয়!

জয় জয় উস্তাদ তান সেন কী জয়!”—ইত্যাদি।

জয়ধ্বনি শেষ হলে আবার একপ্রস্থ যন্ত্রসঙ্গীত পরিবেশিত হয়। এই দ্বিতীয় যন্ত্রসঙ্গীতের পর শুরু হয় আসর বন্দনা। দলের ছোকরাগাই নাচের সঙ্গে বিভিন্ন সব দেব-দেবীর বন্দনা গায়। এই বন্দনাগীতি যেমন খলিফার নিজের রচনা হতে পারে তেমনি আবার অন্য কোনো প্রখ্যাত কবি রচিত জনপ্রিয় ভক্তি-গীতিও হতে পারে। বন্দনা গীতি গাইবার সময় ছোকরাগা ক্রমান্বয়ে চারিদিকে মুখ ফিরিয়ে ফিরিয়ে নাচে। এরফলে যেমন সব দর্শকদের দিকেই মুখ ফেরানো হয় তেমনি চতুর্দিকের অধিষ্ঠাত্রী দেবী দেবতাদেরও বন্দনা করা হয়। এইভাবে চতুর্দিকের অধিষ্ঠাত্রী দেবদেবীর বন্দনা করা ভারতীয় লোকনাট্যের এক অগুণ্ডম সাধারণ বৈশিষ্ট্য। আসর বন্দনার শেষে ছোকরাগা আবার আসরে অবতীর্ণ হয়। শুরু হয় আলকাপ বা পঞ্চরসের বৈঠকী পর্ব। আলকাপের পরিভাষায়

একে 'বোটকী'ও বলা হয়ে থাকে। খলিফাই সাধারণতঃ এই বৈঠকী গায়। বোটকী যেমন বাংলা ভাষায় পরিবেশিত হয়, তেমনি আবার ভোজপুরী বোলীতেও পরিবেশিত হতে পারে। মালদার কালিয়াচক এবং বিহার সংলগ্ন এলাকাতে চাই, বেদিয়া, মৈথিলী, রাজপুত প্রভৃতি জনগোষ্ঠীর মধ্যে কথা ভাষা হিসেবে হিন্দী বুলি মিশ্রিত একধরনের বাংলা-ভাষা চালু আছে। আলকাপের পৃষ্ঠপোষক এই জনমণ্ডলীর মুখের ভাষাও কখনো কখনো বৈঠকী গানের ভাষা হয়ে ওঠে। বৈঠকী গানের সঙ্গে সঙ্গে ছোকরারা প্রথমে দলবদ্ধভাবে খেমটা নাচ নাচে। দলগত নাচ শেষ হলে দলের প্রত্যেক ছোকরাই আবার একক নৃত্য পরিবেশন করে। নাচের সঙ্গে সঙ্গে গানও চলতে থাকে। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে, বৈঠকী গান ভক্তিরস চাড়া অথবা যে কোনো রসেই পরিবেশিত হতে পারে। ব্যক্তিগত সংগ্রহ থেকে এখানে বৈঠকী গানের নমুনা পেশ করা হলো—

১। “আপন করম কো বাতিয়া নীহারো হো লোক  
আপন করম কো বাতিয়া নীহারো  
আজ বগলী কাহে খেতবরণজী  
কোখেল কাহে কারী।  
আজ মুখ কাহে রাজ করতু হৈ  
পণ্ডিত হোতা হৈ ভিখারী ॥”

২। “মা হম্মে তো যাব নি,  
ওকর ভাত খাবেনি,  
সাস ননদ কে জালা  
সহেল পারব নি।  
মাগে গোণাকর রাতি,  
মারকে দু ফরাটি,  
দুবছর ভেল দাগ মিটল নি।  
মাগে শিরোয়া সে পকাল পুরি  
হামরা ধারালকো সুখা খাব নি  
মাগে আনি দেল কো নারিয়েল তেল  
সবকোই মাখো বেল বেল  
হাম্মে কহে মখেল পারবে নি।

বৈঠকী শেষ হলে শুরু হয় ভোলার বন্দনা। ভোলার বন্দনাও গায় স্বয়ং খলিফা। ভোলার বন্দনা গভীরার শিবজ্ঞতির মতই। ভোলার বন্দনা গভীরার ও আলকাপের সম-উৎসের কথা স্মরণ করিয়ে দেয়। কেননা, ভোলার বন্দনাতেও শিবজ্ঞতির অবসরে, গভীরার নানার অঙ্কুরে, শিবকে সাক্ষী রেখে সাধারণ

মাহুষের দুঃখ-কষ্ট ও অভাব অভিযোগের কথা তুলে ধরা হয় এবং শিব সেগুলোর সমাধান করছেন না বলে অল্পযোগ করা হয়।

ভোলার বন্দনার পর শুরু হয় কৌতুকাভিনয়। একে কাপ বা আলকাপ বলে। মালদহে অবশ্য একে চাঁচরও বলা হয়ে থাকে। যাইহোক, এই অংশটির প্রধান চরিত্র হলো দলের প্রধান কমেডিয়ান বা কাপ্যা (সডাল, সডদার) বা লাঝার। লাঝার ছোকরার সঙ্গে স্বামী-স্ত্রী সম্পর্ক পাতিয়ে রসালাপ শুরু করে দেয় এই পর্বে বা কাপে। ফলে অচিরেই একখানি হাস্য-কৌতুক বা রস-ভঞ্জে একখানি ফার্সিক্যাল কমেডী দর্শকের চোখের সামনেই রচিত ও পরিবেশিত হয়। আলকাপের কোনো পর্বে লিখিত পাণ্ডুলিপি কোনো ভূমিকা নেই। পারিবারিক কাহিনীর আদলে নিজেদের তৈরী সংলাপ ও গীতের মধ্যে বিভিন্ন সব পারিবারিক ও সামাজিক সমস্যা জট পাকিয়ে ওঠে। তখন মীমাংসা করতে ডাকা হয় মোড়লকে। গভীর রাতে আসে শিব বা নানা, আর আলকাপে আসে মোড়ল। বেশির ভাগ ক্ষেত্রে স্বয়ং খলিফাই মোড়লের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়ে থাকে আর কৌতুকর সংলাপ, বাচনভঙ্গী, কণ্ঠস্বর ও চোখ মুখের ভাবাভিনয়ের সাহায্যে প্রতিটি মুহূর্ত উপভোগ্য করে রাখে লাঝার।

কাপ শেষ হলে আবার খলিফা উঠে দাঁড়ায়। শুরু হয় ছড়া, যা কবিগানের মতই। খলিফা আসরে দাঁড়িয়েই মনে মনে ছড়া কেটে তৎক্ষণাত্ তা আবৃত্তি করে। পালার আসর যেখানে বসে অর্থাৎ—যেখানে দুটি দল মুণোমুখি বসে আলকাপের দ্বন্দ্ব প্রবৃত্ত হয়, সেখানে দুই দলের দুই খলিফার মধ্যে ছড়ার চাপান উত্তোরও চলে। ছড়ার বিষয় হিসেবে খলিফা মানব সম্পর্কিত যে কোনো বিষয়ই অবলম্বন করতে পারে এবং করেও। আলকাপের দর্শক এই ছড়া অংশে খলিফার মুখ থেকে তাদের দৈনন্দিন জীবনের সুখ-দুঃখ, অভাব অভিযোগ, সমস্যা, প্রস্ন-উত্তর ইত্যাদির এক চন্দবন্ধ রূপ শুনতে পায় এবং এ সম্পর্কে তারা মতামত দিয়ে ওঠে। ফলে এই নাট্যাংশটির সামাজিক গুরুত্ব অপরিদ্বন্দ্বীম।

ছড়ার পর শুরু হয় পালাগান। পালাগানে কাহিনীর পরিচয়, ঘটনার অগ্রগতি এবং পরিণতি সম্পর্কে খলিফা বা ওস্তাদ আগে থেকেই দলের সকলকে জানিয়ে দেয়। সময় সম্পর্কে একটা ধারণাও অভিনেতাদের মনে কাজ করে। প্রচলিত নিয়ম অনুসারে পালা অংশের সময়কাল তিন থেকে সাড়ে তিন ঘণ্টা। যাইহোক, কাহিনী কিন্তু এগিয়ে যায় অভিনেতাদের তাৎক্ষণিকভাবে তৈরী করা সংলাপ ও অন্যান্য ক্রিয়া প্রতিক্রিয়ার সাহায্যে। খলিফা প্রায় ক্ষেত্রেই পালার কোনো না কোনো মুখ্য চরিত্রের ভূমিকায় অবতীর্ণ হয়, কখনো কখনো সে পালাগানে একেবারেই অংশ নেয় না। তবে খলিফা পালাগানে অংশগ্রহণ করুক আর নাই করুক তাকে সকল অবস্থাতেই সতর্ক থাকতে হয় যাতে করে কাহিনীর বিকাশ বিপজ্জ্বালী না হয় এবং কাহিনীর অগ্রগতি সামঞ্জস্যপূর্ণভাবে পরিণতির

দিকে এগিয়ে যেতে পারে। ফলে বখনই প্রয়োজন হয়, তখনই উঠে দাঁড়ায় খলিকা এবং ঘটনার রাশ নিজের হাতে তুলে নেয়, কাহিনীকে ঠিক পথে নিয়ে আসে আর নির্দিষ্ট সময়ে ঘটনাকে নির্দিষ্ট পরিণতিতে পৌঁছে দেবার জন্যে যে গতি দরকার নাট্যকাহিনীর অগ্রসরতায়, সেই গতি সঞ্চার করে। পূর্বে রচিত কিংবা প্রচলিত কয়েকখানি গান ছাড়া পালা অংশের সমস্ত কিছুই এক্সটেন্স্যারি। এই এক্সটেন্স্যারি সংলাপ বা ক্রিয়াকাণ্ড নির্দিষ্ট লক্ষ্যে নির্দিষ্ট গতিতে পরিচালনার সম্পূর্ণ দায়িত্ব খলিকার। পালা অংশের কাহিনী সাধারণভাবে সামাজিক, তবে পুরাণ এবং প্রচলিত লোককাহিনী বা ইতিহাস থেকেও পালার কাহিনী সংগৃহীত হ'য়ে থাকে। ফলে মুসলমানী কিসসা, যেমন—আলোমতী, রূপবান্ধব কিসসা, ঐতিহাসিক বিষয় হিসেবে সিরাজদৌলা প্রভৃতি অভিনীত হয়। বর্তমানে অবশ্য পঞ্চরস অপেরায় উপরোক্ত বিষয় ছাড়াও হিন্দী ফিল্মের কাহিনী, চিংপুরী যাত্রার জনপ্রিয় কাহিনী এবং সংবাদপত্রে প্রকাশিত উদ্ভেজক ঘটনার আশ্রয়ে পালা পরিবেশিত হ'চ্ছে। এই পালা সমাপ্তির সঙ্গে সঙ্গেই নয় পর্ব বিশিষ্ট আলকাপের একটি অঙ্কন শেষ হয়।

আগেই বলা হয়েছে যে সম্প্রতি পঞ্চরসী আলকাপে টেলর নামে আরেকটি পর্ব সংযোজিত হ'য়েছে। ভোলাবন্দনা ও চাঁচরের মধ্যবর্তী সময়ে এটি পরিবেশিত হ'য়ে থাকে। পুরাণের কোনো কাহিনীকে খুবই সংক্ষিপ্ত আকারে নাট্যায়িত করা হয়। মুকাভিনয়ের সাহায্যে টেলরের এই নাট্যমুহূর্ত সৃষ্টি হয়। এই মুকাভিনয় আলকাপের নিজস্ব অভিনয়ের রীতি থেকেই সৃষ্টি। সম্ভবতঃ পঞ্চরস অপেরার পালা অংশে পুরাণাশ্রিত কাহিনী কমে যাওয়ার ক্ষতিপূরণ হিসেবে দর্শকের ঐতিহ্যগত চাহিদার কথা মনে রেখেই এই টেলর-অংশের সংযোজন ঘটেছে।

যাইহোক, যাত্রার মত আলকাপে কোনো লিখিত পাণ্ডুলিপি না থাকায় আলকাপের অভিনেতাদের তাৎক্ষণিকভাবে সংলাপ সৃষ্টি করে কাহিনীকে এগিয়ে নিয়ে যেতে হয়। তাই আলকাপের আসরে ছোট বড় কোনো অভিনেতারই নেহাত দায়সার্যভাবে অভিনয় করার কোনো স্বযোগ নেই। তাৎক্ষণিক বিচক্ষণতা আলকাপ অভিনয়ে বিশিষ্ট এক চমক এনে দেয়। তাই আলকাপের সব পালাই ভিন্ন ভিন্ন আঙ্গুরে ভিন্নভাবে উপস্থাপিত হ'য়ে থাকে। আলকাপের বৃত্তাকার আসর ও সমতলীয় অভিনয়-ভূমির কথা আগেই বলা হয়েছে, বলা হ'য়েছে দর্শক ও মঞ্চের সমতলীয় অবস্থানের কথা। আসর ও মঞ্চের এই বৈশিষ্ট্য আলকাপের অভিনয়-রীতিতেও বিশিষ্টতা এনে দিয়েছিল। কিন্তু পরবর্তী কালে পঞ্চরস অপেরায় যাত্রার অল্পরূপ মঞ্চ ও আসর-সংস্থান-রীতির প্রচলন হওয়ায় সেই বিশিষ্টতা মূলগতভাবেই ক্ষুণ্ণ হ'য়েছে। সৈয়দ মুস্তাফা সিরাজ তার “আলকাপ নাট্যরীতি ও খাড খিয়েটার” প্রবন্ধে দেখিয়েছেন যে আলকাপ নাট্যরীতির সঙ্গে

চলচ্চিত্রের অভিনয়রীতির একটা মিল আছে। কেননা, একটা ঘটনার শেষে সংশ্লিষ্ট অভিনেতারা আসন গ্রহণ করিতে না করিতেই পরবর্তী ঘটনার পরিবেশক অভিনেতারা আসরে উঠে দাঁড়ায়—অনেকটা চলচ্চিত্রের ক্ষেত্রে ইন, ক্ষেত্রে আউটের মত। তাছাড়া একই মুহূর্তে দুটি ভিন্ন স্থানে (বা দৃশ্যে) দুজনের ভিন্ন ভিন্ন অবস্থা বোঝাতে জ্যামিকাটের অনুরূপ পদ্ধতিও প্রয়োগ করা হ'ত। অভিনেতারা সর্বক্ষণের জন্য আসরে উপস্থিত থাকার ফলেই এটা সম্ভব হ'ত। কিন্তু এখন পঞ্চরসের অভিনেতারা যেহেতু গ্রীষ্মকালে চলে যায় তাদের অভিনয় অবসরে এবং মঞ্চ ও দর্শক-সমতল থেকে তিন চার ফুট উঁচু করে নিমিত হ'য় সেইহেতু ক্ষুদ্র দৃশ্য পরিবর্তন বা একই সময়ে একাদিক দৃশ্যের সমপাতন বা মিশ্রণের স্বাভাবিক সংযোগ নষ্ট হয়েছে।

আলকাপের দর্শক-অভিনেতার ঘনিষ্ঠ সম্পর্কও এই নতুন মঞ্চ ব্যবস্থায় গুরুতরভাবে ব্যাহত হয়েছে। কেননা আগেকার মঞ্চ-ব্যবস্থায় দর্শকেরও অভিনয়ংশে অংশগ্রহণের নানা সুযোগ ছিল। উদাহরণ স্বরূপ বলা যায় যে আলকাপের একটি চরিত্র হয়ত পথ হারিয়েছে। কোনো একটা গ্রামে তার বাস। নিজের গ্রাম থেকে কার্য-ব্যাপদেশে সে অগ্র গ্রামে বাবে। ফলে প্রয়োজনীয় সামগ্রী নিয়ে রওনা হয়। বাজনদারদের বেড় দিয়ে বৃত্তাকারে মঞ্চে সে হাঁটতে থাকে, হাঁটছে তো হাঁটছেই। ফালারের মত বাজনা বাজছে। বেশ কিছুক্ষণ পরে সে একটা গ্রামে এসে পৌঁছানোর অভিনয় করে। অপরিচিত গ্রাম। ফলে গ্রামের নামটি তার জ্ঞান দরকার। তখন দর্শকদের ভেতর থেকে একজনকে বেছে নিয়ে সে প্রশ্ন করে—“গাঙ্গা! কুন গেরামে এগু গো?” স্বভাবতই দর্শকটি তার নিজের গ্রামের অর্থাৎ যে গ্রামে অস্থগত হ'চ্ছে তার—নাম করে। পথিক অভিনেতা এবার দর্শকটির সঙ্গে আলাপ জুড়ে দেয়। দর্শকটির সোৎসাহে তার সঙ্গে যোগ দেয়। অভিনেতাটি কিন্তু কাজের কাজী। এই আলাপচারিতার মধ্য দিয়েই সে কাহিনীকে এগিয়ে নিয়ে যায়। আগেকার দিনে এইভাবেই আলকাপের দর্শক আলকাপের নাট্যাংশে বা তার অভিনয়ে প্রত্যক্ষভাবে অংশগ্রহণ করত। এইভাবে অভিনয়ে অংশগ্রহণকারী দর্শক অনেক সময় দর্শকাসন থেকে অভিনয় আসরেও উঠে আসত। কিন্তু পঞ্চরস অপেরায় মঞ্চ অনেক উঁচু হওয়ায় এটা আর সম্ভব হ'চ্ছেনা। ফলে পঞ্চরস অপেরায় দর্শকের সঙ্গে অভিনেতার দূরত্ব অনেকটা বেড়ে গেছে, বেড়ে গেছে নতুন মঞ্চ-বিধান ও উপস্থাপন ভঙ্গীর ভিন্নতার কারণেই।

প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে ব্রেশট্‌ তাঁর পরিকল্পিত এপিক থিয়েটারে বিচ্ছিন্ন-তায় কথা বলেছেন, বলেছেন এই উদ্দেশ্য নিয়ে যে, নাটক দেখার সময় দর্শককে সকল সময়েই এবিষয়ে সতর্ক থাকতে হবে যে এটা নাটক, জীবন নয়। ফলে নাট্য ঘটনার সঙ্গে সে কখনোই আবেগগতভাবে সংযুক্ত হবে না। তাহ'লে সে নাট্য-



ঘটনাকে আপন বুদ্ধি দিয়ে বিচার করতে পারবে। অর্থাৎ নাটকের আবেদন থাকবে দর্শকের বুদ্ধির কাছে, আবেগের কাছে নয়। নাটক দেখতে দেখতে দর্শক যাতে মায়া-বিজ্ঞাস্তির শিকার না হয় সেই জগ্গেই ব্রেশট্ নাট্যঘটনার নিরবচ্ছিন্ন অগ্রগতি এবং আবেগের উদ্ধারোহনকে ভাঙবার উদ্দেশ্য নিয়েই তাঁর প্রবর্তিত এপিক থিয়েটারে ভি-ইফেক্টের প্রয়োগ করেন। ব্যবহারিকভাবে ব্যাপারটি দাঁড়ায় এই যে নাটকের ঘটনায়, রূপ-সজ্জায়, মঞ্চে এবং অগ্ৰাঙ্ক সমস্ত উপকরণেই বাস্তবের বিজ্ঞমকে নষ্ট করে নাটকটা যে নাটক সেটা প্রতিষ্ঠা করা। আলকাপের দর্শকের জ্ঞান আলকাপের খলিফারাও অল্পরূপে বাস্তব বিজ্ঞমের অবকাশ তেমন একটা রাখে না। উদাহরণস্বরূপ বলা যায় যে মূল আলকাপে নারীবেশী ছোকরা এবং কমেডিয়ান সাঙাল ছাড়া আর কেউই কোনোরূপ রূপ-সজ্জার ধার ধারত না। এমনকি দজ্জাল শাস্ত্রির ভূমিকাভিনয় করত দোহার-কিদারদেরই কেউ। প্রয়োজনে গায়ের চাদরটি মাথায় দিয়ে সেই-ই উঠে দাঁড়ত। চাদরের একপ্রান্ত মাথায় দিয়ে সে ঘোমটা করে নিত এবং অল্প প্রান্ত দিয়ে নিজের পোষাক যতটা সম্ভব ঢেকে নিত। বলাই বাহুল্য যে সে যখন ঝগড়ায় রত হত তখন তার ঘোমটার ফাঁক দিয়ে গৌফটি দর্শকের দৃষ্টিগোচর হ'ত। দর্শকরা এসব ব্যাপারে খুব একটা গুরুত্ব দিত না। উপরন্তু শাস্ত্রির ভূমিকাভিনয়ে তারা মুগ্ধ হ'ত। ফলে ঝগড়াটে সেই দজ্জাল শাস্ত্রির হেনস্থায় সমস্ত আসরই হাসিতে ফেটে পড়ত। আসলে ধ'রে নিতে হয়, আর আলকাপের দর্শক তা পারেও। আর তা না হলে কে না জানে যে, যে লোকটা শাস্ত্রির অভিনয় করছে সে মালদার ফুলবাড়ির রামচন্দ্র চাঁই মণ্ডল বা তাদেরই পরিচিত অল্প কোনো খলিফা। অর্থাৎ তথাকথিত যথার্থ ও বাস্তবের ওপর আলকাপের মজা কখনোই নির্ভর করেনি। তাই একটা করতালকে থালা বা অল্প কোনো ব্যবহারিক বা ব্যবহার্য জিনিস ভেবে নিতে অল্পবিধা হয় না আলকাপের দর্শকের। ফলে আলকাপের আসরে দর্শক বা অভিনেতাদের কেউ নীচু হয়ে পিঠ পাতলে সেই পিঠটাই তখন হয়ে ওঠে টেবিল। আর সেই টেবিলের উপর বেত রেখেই পাঠশালা চালু করে আলকাপের মাষ্টারমশায়। অর্থাৎ আলকাপের আসরে প্রতিমুহূর্তেই বাস্তবের খুদ ও কল্পনার অমৃত মিলে প্রস্তুত ও পরিবেশিত হয় আলকাপের পরমায়। ব্রেশটের নাট্যচিন্তা ও আলকাপ নাট্যরীতির বাস্তব-বিজ্ঞম বিরোধী নাট্য প্রয়োগের তুলনা করার উদ্দেশ্য কিন্তু এই নয় যে আলকাপ ও ব্রেশটের এপিক থিয়েটারের উদ্দেশ্য এবং গন্তব্য একই। ব্রেশট যে ধরনের বৌদ্ধিক অভিনিবেশ এবং প্রতিক্রিয়া তাঁর দর্শকের কাছে প্রত্যাশা করেন, আলকাপের চাহিদাও ছবছ তাই এমন কথা বলাটা নিশ্চয়ই অতিসরলীকরণ এবং হাস্তকর। সঙ্গে সঙ্গে একথা বলাটা অর্থোক্তিক হবে না যে উভয় নাট্যধারাই সামাজিক দায়বদ্ধতাকে পরম শ্রদ্ধার সঙ্গেই মেনে-

চলে। আলকাপের চাঁচরে, ছড়ায় এবং পালায় সর্বত্রই বাস্তব সমাজ জীবন উপস্থাপিত এবং সমালোচিত হচ্ছে। এই সমালোচনার দৃষ্টিভঙ্গী অবশ্যই আলকাপিয়ারদের নিজস্ব জীবনদর্শন এবং অভিজ্ঞতা সঞ্চারিত। আলকাপ ও গভীরা প্রসঙ্গে বলতে গিয়ে ওস্তাদ বাকস্ব বলেছিলেন—“আলকাপ হোল রগড়। হানি, তামাসা, মেয়েছেলেদের কুচ্ছা। গভীরা হচ্ছে রাষ্ট্র লিয়ে আর আলকাপ পরিবার লিয়ে”। ওস্তাদজী সম্ভবতঃ আলকাপকে পারিবারিক বিষয়াক্রান্ত রক্ত-নাট্য হিসেবেই চিহ্নিত করতে চেয়েছেন। যাইহোক, তাঁর বক্তব্যের গভীরে গেলে যে সত্যটা স্পষ্ট হয়ে ওঠে তা হলো এই যে আলকাপ জীবনের একান্ত প্রত্যক্ষ সমস্যা ও বিষয়কে নিয়েই গড়ে উঠেছে। কোনো সমস্যা সামাজিক বা রাষ্ট্রীয় বিস্তৃতিতে দেখলে সাধারণীকরণ জনিত কারণেই তা বিমূর্ত হয়ে ওঠে। গভীরা যে অধিকমাত্রায় সাক্ষাতিক এবং আলকাপ যে অধিকমাত্রায় নাট্যিক তার মর্মও সম্ভবতঃ এখানেই নিহিত।

মূল আলকাপ থেকেই এসেছে পঞ্চরসী আলকাপ। নাচ, গান, ছড়া, কাপ ও পালা—এই পাঁচটি উপাদান এতে আছে বলেই একে বলা হয়েছে পঞ্চরস। পঞ্চরস আলকাপের মূল বৈশিষ্ট্যকে কিভাবে ক্ষুণ্ণ করেছে—সেকথা আগেই বলা হয়েছে। তবে একথাও ঠিক যে পরিবর্তিত পরিস্থিতিতে নিজেদের অস্তিত্ব বজায় রাখার জন্যই আলকাপ-শিল্পীরা নিজেদের মাধ্যমকে পঞ্চরস অপেরায় পরিবর্তিত করতে বাধ্য হয়েছে।

আঞ্চলিক ও ভৌগোলিক বিচ্ছিন্নতার ওপরই বিশেষ কোনো লোকশিল্পের বিস্তৃতি নির্ভরশীল। আধুনিক যোগাযোগ ব্যবস্থার বৈপ্লবিক উন্নতি এই ভৌগোলিক বিচ্ছিন্নতা দূর করেছে। সঙ্গে সঙ্গেই যুক্ত হচ্ছে সিনেমা, টি.ভি. রেডিও ও খবরের কাগজের ব্যাপক প্রসার। মালদা বা মুর্শিদাবাদের একান্ত কোনো গওগ্রামও আজ আর এই ভূবনজোড়া নেট ওয়ার্কের বহির্ভূত নয়। এটা ভালো কি মন্দ সে প্রশ্নের নিরসন কোনো বড় ব্যাপার নয়। কেননা এটাই বাস্তব। এই বাস্তব পটভূমিতে দাঁড়িয়ে কোনো লোকশিল্পকে বাইরের কোনোরূপ হিতৈষণা বা বদান্ধতার প্রার্থী না হয়ে তার নিজস্ব দর্শক-পৃষ্ঠপোষার শক্ত মাটিতে দাঁড়িয়ে বাঁচার লড়াই লড়তে হলে তাকে অবশ্যই নিত্য নতুন আয়ুধে নিজেকে উপযোগী মাত্রায় সযত্ন করে তুলতে হয়। প্রাচীন আলকাপের পঞ্চরস হয়ে ওঠার পেছনেও এরকম এক প্রক্রিয়া ক্রিয়াজীবী রয়েছে।

এসব সত্ত্বেও অনেকেই ছোকরার ভূমিকায় কিশোরের পরিবর্তে কিশোরী নামানোর সমালোচনা করেন। ঐতিহ্যের অপলাপ সমঝদার রসিককে আহত করবে এটাই স্বাভাবিক। কিন্তু সেই সঙ্গে এটাও তো ভাবা দরকার যে রেড়ির তেলের স্বল্পালোকে নারীবেশিনী কিশোরকে দিয়ে ছলাকলাময়ী নারীর যে রূপ প্রতিষ্ঠা করা যায়, বিদ্যুতের তীব্র আলোর আদৌ তা সম্ভব কিনা। আবার

জনসংখ্যার বৃদ্ধি ও বোগাযোগ ব্যবস্থার উন্নতির ফলে আগেকার আসরগুলির তুলনায় এখনকার আসরে দর্শক সমাগম বেশি হয়। নাট্যোপস্থাপনাকে তাদের সকলের কাছে দৃষ্টিগ্ৰাহ্য করে তুলতে গেলে অপেক্ষাকৃত উঁচু মঞ্চের দরকার আছে কিনা—সেটাও অবশ্যই বিবেচনার বিষয়। তাছাড়া সিনেমা, টিভি থেকে আজকের দর্শক অনেক বেশি উত্তেজক দৃশ্যের আবাদ পেয়েছে। ফলে এইসব আধুনিক সংস্কৃতি-মাধ্যমের ব্যাপক প্রসারের জগ্ন আজকের গ্রাম্য দর্শকের রুচিতে অনেক পরিবর্তন এসেছে। দর্শকের এই পরিবর্তিত রুচির সঙ্গে খাপ খাওয়াতে গিয়ে আলকাপকেও তার নিজের গঠন কাঠামোয় বেশ কিছুটা পরিবর্তন আনতে হয়েছে। কেননা আলকাপ শিল্পীরা যদিও কৃষিকাজের সঙ্গে যুক্ত, তবুও আলকাপই তাদের অগ্রতম পেশা। আর সেই কারণেই সকল সময়ই তাদের দর্শক রুচি ও সামর্থ্যের কথা ভাবতে হয়েছে। তবুও এই ভাণ্ড এবং পরবর্তিত আলকাপ নিয়ে নানান বিতণ্ডার সৃষ্টি হয়েছে। এই সব বিবিধ টানা-পোড়েনের মধ্য দিয়ে আলকাপের বিশুদ্ধতা ও দর্শকরুচির মধ্যে সঙ্গত কোনো বোঝাপড়া হয়ত একদিন সম্ভব হয়ে উঠবে।

আলকাপ প্রধানত মেলা-নির্ভর। এখনও মালদা মুর্শিদাবাদের বড় কোনো মেলাই যেন ঠিক জমতে চায়না যদি না সেই মেলায় আলকাপের আসর বসে। এর মধ্যে শহর মালদার অনতিদূরে আমৃতির শিবরাজি উপলক্ষে সপ্তাহব্যাপী মেলায় জিলার বিভিন্ন স্থানের নামী দামী সব আলকাপ দলগুলির যে আসর বসে তা খুবই বিখ্যাত। মেলাগুলিতে সাধারণতঃ আলকাপের বিভিন্ন দলের মধ্যে প্রতিযোগিতা চলে। প্রতিযোগী দুটি দলের জগ্নে মেলার নির্দিষ্ট স্থানে আলকাপের আসর পাতা থাকত মুখোমুখি। দুই আসরের মাঝখানে ঝোলানো থাকত মেডেল এবং কলা। একদলের গাওনা শেষ হলেই শুরু করত অগ্রদল। বিজয়ী দল পেত মেডেল বিজিত অতএব কলা। অর্থাৎ ফল হাতে নাতে। ভালো গাওনার জগ্নে পুরস্কার আর খারাপ গাওনার তিরস্কার। আলকাপের এই প্রতিদ্বন্দ্বিতার সঙ্গে মহারাজের তামাশার ঢাটি ফড়ের মধ্যে সংঘটিত পারস্পরিক প্রতিযোগিতার তুলনা করাটা তাই মোটেই অসঙ্গত নয়। বাইহোক, মেলায় আলকাপের একটি দলের পালা যখন মাঝপর্বে, অগ্রদল তখন তাদের আসরে কনসার্ট শুরু করে। ফলে প্রথম দলটি তখন প্রাণপণে দর্শক টেনে রাখার চেষ্টা করে। অচিরেই জমে ওঠে লড়াই। একদলের পালায় সঙ্গে অগ্রদলের বৈঠকীর। যে আসরে দর্শক সংখ্যা অধিক, বিজয়ীর মেডেল তারাই ঘরে তোলে। মেলার এই লড়াই এবং সেই লড়াইয়ে হারজিতের মধ্যে দিয়েই দলগুলির র্যাংকিং ঠিক হয়ে যায়। বাইহোক, আজকাল কিন্তু আলকাপ বা পঙ্করসের আসরও বসে। বলাই বাহুল্য যে, সেগুলির জনপ্রিয়তাও কম নয়।

মালদা মুর্শিদাবাদের গ্রাম-গঞ্জের অধিকাংশ মেলার সংগঠক হলো

জুয়াড়িরা। মেলায় যাতে অধিক লোকসমাগম হয় তার জন্তু তারা বেশ সচেষ্ট থাকে। কেননা, অধিক জনসমাগমে তাদের ব্যবসা বেশ জমে ওঠে। আর ঐ অঞ্চলে আলকাপ খুব জনপ্রিয় হওয়ায় ভালো ভালো নামী দলের আলকাপের বন্দোবস্ত করলে এই অধিক লোকসমাগমের ব্যাপারটি খুবই সহজসাধ্য এবং নিশ্চিত হয়ে যায়। ফলে আলকাপের নামী দলগুলিকে তারা আগে থাকতেই বায়না করে আসে। এসব তথ্যের বিবরণ লিপিবদ্ধ আছে আলকাপের এককালের ছোকরা এবং বাংলা সাহিত্যের জনপ্রিয় লেখক সৈয়দ মুস্তাফা সিরাজের আলকাপ সম্পর্কিত উপন্যাস মায়া মৃদঙ্গে। বিশেষ একটি লোকনাট্যকে আশ্রয় করে লেখা উন্নতমানের এমনতর উপন্যাস ভারতীয় সাহিত্যে দ্বিতীয় আর নেই বলেই চলে। এ প্রসঙ্গে স্বরূপ সিংহের আলকাপ উপন্যাসখানিও উল্লেখযোগ্য।

পঞ্চরসের দৌলতে আলকাপের জনপ্রিয়তা এখন তুঙ্গে। ফলে এখন একরাত্রির গাওনার দক্ষিণা দল হিসেবে বারোশো টাকা থেকে দুহাজার তিন-হাজার টাকা অর্জনও হয়ে থাকে। সাধারণতঃ দলের মালিক এবং সলিফা বা সুপ্রায় একই ব্যক্তি। তবে একেবারে ভিন্ন কোনো ব্যক্তিও দলের মালিক হতে পারে। যাইহোক, আলকাপের শিল্পীরা (এখন) সকলেই কিন্তু পেশাদার। ফলে দলকে পেশাদারি ভিত্তিতেই চালাতে হয়। শিল্পীদের অগ্রিম অর্থ দিয়ে চুক্তি করাতে হয়। একে বলা হয় 'দাদন' দেয়া।

আলকাপ সম্পর্কে অনেকে বলে থাকেন যে এটা শুধুমাত্র মুসলমান সম্প্রদায়ের কৃষকদের মধ্যেই প্রচলিত। আবার আলকাপের স্থল রসায়িকা অনেক রুচিশীল চিত্রকে পীড়া দিয়েছে বলেও অভিযোগ আছে। কিন্তু আলকাপ যে শুধুমাত্র মুসলমান সম্প্রদায়ের মধ্যেই সীমাবদ্ধ নয়, তা ধনঞ্জয় চাঁই মণ্ডল গুরফে স্বাক্ষর, সুদীর দাস প্রমুখ বিখ্যাত হিন্দু (আলকাপ) গুস্তাদদের নাম থেকেই বোঝা যায়। অনেকে আবার আলকাপকে গম্ভীরার প্রতিবাদী হিসেবে উপস্থাপন করতে আগ্রহী। কিন্তু আমরা আগেই দেখেছি যে, আলকাপ এবং গম্ভীরা একে অপরের সঙ্গে ঘনিষ্ঠ সম্পর্কে যুক্ত এবং একই উৎস থেকে উপজাত (অথচ) দুই ভিন্ন লোকনাট্য আংগিক। আর কচি বিকৃতির বা স্থলতার অভিযোগ তো কেবলমাত্র আলকাপের বিরুদ্ধেই নেই, গম্ভীরার বিরুদ্ধেও আছে। গম্ভীরার বোলবাই বা বোলওয়াই খুবই অশ্লীল। আসলে আলকাপ এবং গম্ভীরার বিরুদ্ধে স্থলতার অভিযোগ সমাজের হিন্দু মুসলমান উভয় ধর্মের উচ্চ বর্ণের মানুষদের মধ্যে প্রথম থেকেই প্রচলিত ছিল। লোকসংস্কৃতির প্রতি এই অভিযোগ সামাজিক ও অর্থনৈতিক শ্রেণী বিভেদ ঘরাই পরিচালিত।

অবশ্য এ কথাও ঠিক যে আলকাপে আদিরসের বড়ই বাড়াবাড়ি এবং গম্ভীরার স্থল ভাড়াযোঁর। কিন্তু এ দুয়ের বিরুদ্ধে সমাজের উপরি মহলের

অভিযোগের আরো একটি কারণ আছে। আর তা হলো এই যে উভয়ই খুবই প্রত্যক্ষ ও খোলাখুলিভাবে সামাজিক সমস্যাতে তুলে ধরে এবং যথাযথভাবে আক্রমণও করে। এদের আক্রমণের ধারাটি অনেকটা সংবাদপত্রেরই অন্তরূপ। অর্থাৎ যে অঞ্চলে আলকাপের আসর বসতে যাচ্ছে সেই এলাকার কোনো ঘটনা বা সমস্যাটি ঘটেছে—তাকেই বিষয় করে নেয়া হয়। স্থানীয় এবং তাত্ক্ষণিক বিষয়ের এইসব প্রায় সরাসরি উপস্থাপন সমাজের হোমরা-চোমরাদের বিব্রত করবে এটাই তো স্বাভাবিক। কারণ আক্রমণের বর্ষামুখটি থাকে অধিকাংশ ক্ষেত্রে তাদেরই দিকে ঘোরানো। অবশ্য সাধারণ মাত্রার মনোরঞ্জনার্থে চটুল রঙ্গ তামাশা ও স্থূল ভাঁড়ামোর আশ্রয় নেয়া হত এবং এখনো হয়। ফলে সমাজের উপরের স্তরের মাত্রা সরাসরিভাবে মাধ্যমটিকে আক্রমণ না করে এবং এতুয়ের ওপর তাদের বিরক্তির মূল কারণটিকে আড়াল ক'রে এদের অন্তর্বাহী স্থূলতাকেই আক্রমণ ক'রে থাকে। সমাজের উঁচু তলার মাত্রার এই আক্রমণ উপেক্ষা করে আলকাপ তার নিজের মত করেই সমাজের অনাকাঙ্ক্ষিততার সমালোচনা ক'রে থাকে। এইভাবে দীর্ঘদিন ধরে কতিন এক সংগ্রামের মধ্য দিয়েই আলকাপ তার নিজের মত ক'রে গণনাট্যের আকাঙ্ক্ষিত সাংস্কৃতিক পার্লামেন্ট বা আদালত হিসেবে নিজেকে গড়ে তুলেছিলো এবং আজও নানান প্রতিকূল অবস্থায় আপন বৈশিষ্ট্যের অকেথানি বিসর্জন দিয়েও সে বেঁচে থাকার লড়াই চালিয়ে যাচ্ছে।

### মালদহের গম্ভীরা

মালদহের গম্ভীরা অনেক দিন আগে থেকেই লোক সংস্কৃতির গবেষক এবং ছাত্রদের মনোযোগ আকর্ষণ করে আসছে। কিন্তু গম্ভীরা কেবলমাত্র জ্ঞান-চর্চার বিষয় হিসেবেই সীমিত হয়ে আসেনি। গম্ভীরা আজও মালদা জিলার অগ্রতম লোক-শিল্প তথা জনপ্রিয় লোকনাট্য হিসেবে বহমান রয়েছে।

গম্ভীরা প্রধানত: তিন ধরনের, যথা—গম্ভীরা মুখোশ নৃত্য, গম্ভীরার সঙ এবং গম্ভীরা গান। গম্ভীরা একই সঙ্গে ধর্ম-নিরপেক্ষ আবার ধর্মীয় অন্তর্ধানেরই অঙ্গ। তাই শিব উৎসব বা গাজনের বিশিষ্ট একটি অঙ্গ হিসেবেই মালদহে বহুকাল আগে থেকেই গম্ভীরার প্রচলন রয়েছে।

প্রচলন রয়েছে গম্ভীরা শব্দের অর্থ নিয়েও নানা মতের। যেমন লোক-সংস্কৃতির অগ্রতম গবেষক স্থবীর কুমার চক্রবর্তীর মতে গম্ভীর শব্দের আপ

প্রত্যয়ান্ত উদ্ভব হ'লো গম্ভীরা। শব্দটি দ্বী-লিঙ্গ বিশেষ। গম্ভীর শব্দটিরও বিভিন্ন অর্থ রয়েছে। একটি অর্থ হলো শিব। আর লোকায়ত অর্থ হলো বৃদ্ধ। হীনযানীদের কাছে গম্ভীর হলেন সর্ব-বন্ধন-মুক্ত জ্ঞানী। আর মহাযানীরা বুদ্ধের অবলোকিতেশ্বর মূর্তিকে বলেন আনন্দ স্বগম্ভীর অর্থাৎ অতলান্ত আনন্দমুক্ত কল্যাণ। আর এঁর আবাস-স্থল হলো গম্ভীরা অর্থাৎ মন্দির। রাঢ়ের লোক-সংস্কৃতি গম্ভীরার প্রথম গবেষক হরিদাস পালিত-এর মতে গম্ভীরা হলো শিব-মন্দির। আবার ডঃ প্রমোৎ বোষ মনে করেন গম্ভীরা হলো বাড়ির অন্তর্ প্রকোষ্ঠ। আবার উত্তরবঙ্গের বিশিষ্ট জনগোষ্ঠী রাজবংশীরা ধর্মঠাকুরের পূজো করত এবং এখনও করে। অতীতে এই ধর্মঠাকুরের পূজায় গামার কাঠের শিঁড়ি বা দোলা ব্যবহৃত হত। এই গামার কাঠ থেকেও গম্ভীরা শব্দটি আসতে পারে বলে মনে করাটা অধোক্তিক নয়। কেননা শিব পূজা, ধর্ম পূজা, শূত্র পূজা এবং স্বর্ধ পূজা কোনো না কোনো রূপে পরিবর্তিত সময়ে নামান্তরে কৃষি দেবতারই পূজা। গম্ভীরাও মূলত কৃষি দেবতার উৎসবের সঙ্গেই সংশ্লিষ্ট। বর্তমানে অবশ্য শিব উৎসব বা গাজনের সময় গড়ে তোলা অস্থায়ী (কোথাও কোথাও অবশ্য স্থায়ী) মন্দিরকে বলা হয় গম্ভীরা। আর এই গম্ভীরায় বা গম্ভীরাকে ঘিরে যে নৃত্য গীত ইত্যাদি অহুষ্ঠিত হয় তাই-ই গম্ভীরা নাচ বা গম্ভীরা গান নামে পরিচিত।

মালদহ জিলার প্রায় সর্বত্রই গম্ভীরা পূজা এবং উৎসব অহুষ্ঠিত হয়। বাংলার দেশের অন্যান্য জিলার মত মালদহেও চৈত্র সংক্রান্তির দিন অহুষ্ঠিত হয় চড়ক। সাধারণতঃ চৈত্র-সংক্রান্তির আগের চারদিন ধরে গম্ভীরা পূজা ও উৎসব হয়। কিন্তু মালদহের সর্বত্রই কিন্তু একই সময়ে এই পূজা বা উৎসব হয় না। গম্ভীরার উৎসব কোন গ্রামে কোন সময়ে হবে তা বহুকাল আগে থেকেই নির্দিষ্ট হয়ে আছে। চৈত্র সংক্রান্তি থেকে আশ্বিন মাস পর্যন্ত এগানকার বিভিন্ন গ্রামে গম্ভীরা উৎসব হয়ে থাকে। ভিন্ন ভিন্ন গ্রামের ভিন্ন ভিন্ন নির্দিষ্ট দিন থেকে এ অহুমান করা যায় যে অতীতে কোনো এক সময়ে মালদহের সমাজপতিরা কোনো নির্দিষ্ট এক পরিকল্পনা অনুসারেই এটা করেছিলেন। সম্ভবতঃ সেটি ছিল শ্রেষ্ঠ শিল্পী এবং দল বাছাই-এর। তা না হলে হিন্দু পূজা পার্বণগুলি তো সর্বত্রই বছরের নির্দিষ্ট সময়ে এবং নির্দিষ্ট তিথিতে সম্পন্ন হয়ে থাকে। অবশ্য মালদহের সমাজপতিদের সেই পরিকল্পনার সপক্ষে কোনো প্রামাণ্য তথ্য এখনো আমাদের হস্তগত হয় নি।

যাইহোক, চারদিন ধরে গম্ভীরার পূজা এবং উৎসব অহুষ্ঠিত হয়। প্রথম দিনে হয় ঘটভরা, দ্বিতীয় দিনে ছোটো তামাশা তৃতীয় দিনে বড় তামাশা এবং চতুর্থ দিনে হয় আহারা বা বোলবাই।

প্রথম দিন অর্থাৎ ঘটভরার দিন প্রধান ভক্ত বা মূল সন্ন্যাসী তার সঙ্গীদের নিয়ে শোভাযাত্রা করে নিকটবর্তী কোনো জলাশয় থেকে ঘটে করে জল ভরে আনে। এদিন গম্ভীরার অস্ত্র কোনো অহুষ্ঠান হয় না।

গম্ভীরী উৎসবের দ্বিতীয় দিনে হয় ছোটো তামাশা। ‘তামাশা’-র অর্থ রঙ্গ-রসিকতাপূর্ণ অহুষ্ঠান। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে মহারাষ্ট্রের প্রতিনিবিশ্বানীয় লোকনাট্যের নামও তামাশা। আবার মহারাষ্ট্রের শিবভক্তদের মধ্যে গম্ভীরী নামের এক নৃত্য নাট্যের প্রচলন আছে এবং মহারাষ্ট্রের নাট্যোৎসবকে যাত্রা নামে অভিহিত করা হয়ে থাকে। এসব থেকে অনুমান করা যেতে পারে যে স্বদূর অতীতে বাংলাদেশের সঙ্গে মহারাষ্ট্রের ঘনিষ্ঠ একটা সম্পর্ক ছিলো। বাইহোক ছোটো তামাশার দিন সন্ধ্যাবেলায় প্রধান ভক্ত বা মূল সন্ন্যাসী ঘট ও শিবের মূর্তির সামনে এসে দাঁড়ায়। আর তার পশ্চাতে সারবন্ধ হয়ে দাঁড়ায় অগ্রাগ্র ভক্তরা। এরপর প্রধান ভক্ত শিবের বন্দনা শুরু করে। এই সময়ে প্রত্যেককে একপায়ে ভর দিয়ে দাঁড়াতে হয়। বন্দনার এক একটি অংশ শেষ হলে সকলকেই ঐ একপায়েই দু’বার লাফিয়ে এগিয়ে গিয়ে আবার দু’বার লাফিয়ে পেছিয়ে পূর্বস্থানে ফিরে আসতে হয়। এই শিব-বন্দনাকে শিব গড়ার বন্দনাও বলা হয়ে থাকে। শিববন্দনার অনেকগুলি অংশ আছে। অংশগুলি যথাক্রমে (ক) আবাহন, (খ) সৃষ্টি প্রকরণ, (গ) শূণ্যকারে দর্মস্থিতি, (ঘ) পৃথিবীর জন্ম কথা, (ঙ) দেহ ও মূপ্ত্ত্বি, (চ) মন্দির স্তুতি, (ছ) জীবসৃষ্টি, (জ) কপিল গমন, (ঝ) দেবগণের সমুদ্রমন্ডন এবং আহুত দ্রব্যাদির বটন (ঞ) গম্ভীরী বন্দনা এবং (ট) দেবতার আবাহন। বন্দনার এক একটি অংশ শেষ হলে সমবেত দর্শকমণ্ডলী “শিবনাথ কী মহেশ” বলে জয়কবনি দিয়ে ওঠে। এইভাবে শিবগড়ার বন্দনা শেষ হলে শিবের পূজা হয়। পূজা শেষে অনেক রাত্রিরে গম্ভীরী শিল্পীরা নাচ, গান ও মুখোশ নৃত্য পরিবেশন করে।

গম্ভীরীর তৃতীয় দিন হলো বড় তামাশার দিন। এই দিন দুপুরে সম্পন্ন হয় হর-গৌরীর পূজা। তারপর বিকেলে হয় সম্মিলিত ভক্তদের শোভাযাত্রা। শোভাযাত্রায় ভূত-পেত্নী, বাজীকর, বাজীকর-স্ত্রী, সাঁওতাল প্রভৃতির সঙও থাকে। সঙ সহ শোভাযাত্রাটি এক পাড়ার মণ্ডপ থেকে অগ্র পাড়ার গম্ভীরার মণ্ডপে ঘুরে বেড়ায়। শোভাযাত্রায় কোনো কোনো ভক্ত আবার বুক বা কোমরের দুপাশে ছোটো ছোটো দু’টি লোহার বাণ বিন্দু করে বাণের অগ্রভাগে তেল ভেজানো গ্লাকড়া জড়িয়ে আগুন ধরিয়ে দেয়। শোভাযাত্রায় ধুনো, কেরোসিন তেল প্রভৃতি দাহ্য পদার্থ এই জ্বলন্ত বাণে ছিটিয়ে দিয়ে বাণের আগুনের শিখাটি বাড়িয়ে চমৎকার সৃষ্টি করা হয়। তবে বর্তমানে বাণ-বিন্দু-করণের এই ব্যাপারটি আর সচরাচর দেখা যায় না। বাইহোক, শোভাযাত্রা শেষ হলে, সন্ধ্যাবেলায়, হনুমানের মুখোশ পরা নর্তকের কাঁচা কলার পাতা দিয়ে তৈরী লম্বা লেজের আগুন ধরিয়ে দেয়া হয়। তারপরে দুজন লোক একখানি কাপড় একটু উঁচু করে ধরে দাঁড়িয়ে গেলে জ্বলন্ত লেজ নিয়ে হনুমান তখন লাফ দিয়ে একবার কাপড়টির ওপারে যায়, আবার এপারে আসতে থাকে। গম্ভীরীর লোকধর্মী

অভিনয় মাধ্যমে এটি হুম্মানের লক্ষ্য বহনেরই পুনরাবৃত্তি বিশেষ। লক্ষ্যদহনের পর হয় ফুলভাঙা। ফুলভাঙায় কাঁটাগাছ ও সিদ্ধিগাছের ডাল একত্র করে বৃকে নিয়ে নৃত্য করতে থাকে, ঢাক ও কালির বাজনার তালে তালে। এই নৃত্যে মুখ্যতঃ বাণ-ভক্তরাই অংশ নিয়ে থাকে। বেশ কিছুক্ষণ পর নর্তকেরা ঐভাবে নাচতে নাচতেই গম্ভীরায় এসে পুরোহিতের কাছে ডালগুলি গচ্ছিত রাখে। পরে একটু রাত হলে শুরু হয় মুখোশ-নৃত্য। অগ্ন্যাগ্ন নৃত্যের সঙ্গে মড়ার মাথা নিয়ে নৃত্য করার চলও কোথাও কোথাও লক্ষ্য করা যায়।

চতুর্থ দিনের প্রত্যুষে মশান নাচ দিয়ে শুরু হয় আহারা' অচুঠান। কালী, চামুণ্ডা, বামুনী প্রভৃতি মুখোশ পরে আলুলায়িতকেশে নর্তকরা এই নৃত্য পরিবেশন করে। নৃত্যের শেষে পুরোহিত ধূপ ধূনা জেলে নর্তকের সামনে রেখে দেয়। নর্তক তখন এই ধোঁয়া গ্রহণ করে ভরগ্রস্ত হয়। কিছুক্ষণ ভরগ্রস্ত থাকার পর সে একেবারেই নিস্তেজ হয়ে পড়ে। মশান নাচের শিল্পীদের অধিকাংশই মালো সম্প্রদায়ের লোক। মশান নাচের পর হয় পার্বতীর পূজা। হোমও হয়। এসবের পর ব্রাহ্মণ এবং কুমারীদের আহার করানো হয়। এই আহার থেকেই আহারা শব্দটি এসেছে বলে মনে হয়। কাঁচা বাঁশ এক কক্ষিতে কলার মোচা, আম প্রভৃতি শস্তা বুলিয়ে এসবের পূজা করা হয়। পূজার পরই শেষ হয় আহারা। এদিনও কোথাও কোথাও সড়ের শোভাযাত্রা বের হয়। গানও হয়। কিন্তু মুখোশ নৃত্য আর হয় না। গম্ভীরা গানের গীতিকারকে বলে খলিফা এবং গানকে বলা হয় মোন্দা। মোন্দা বা মুন্দা আরবী শব্দ। এর অর্থ হলো সারবস্তু বা বিষয়বস্তু। এদিন বিকেলে শিবের চাষ অভিনীত হয়। কেউ হাল চালায়, কেউ ধান বোনে, কেউবা আবার রোপন করে। এ অচুঠানটিও সর্বত্র আর দেখা যায় না। আগে এ দিনটিতে ব্যাপকহারে সামশোল ছাড়ার প্রচলন ছিল। বর্তমানে অচুঠানটির ব্যাপকতা কমে এসেছে। এই অচুঠানে লক্ষ্যাবেলায় মাটিতে গর্ত খুঁড়ে তা জল দিয়ে ভরিয়ে তোলা হয়। তারপর তার মধ্যে মাছ ছাড়া হয়। মাছ ছাড়ার পর ভক্তরা লাফিয়ে লাফিয়ে গর্তটি পারাপার করতে থাকে। আগে ঢেঁকী চুয়া নামক একটি অচুঠানেরও প্রচলন ছিল, কিন্তু বর্তমানে এটি আর দেখা যায় না। সামগ্রিকভাবে এই হলো গম্ভীরার সঙ্গে সংশ্লিষ্ট দমীয় অচুঠানাদির সংক্ষিপ্ত রূপরেখা।

আগেই উল্লেখ করা হয়েছে যে গম্ভীরা পূজা ও উৎসবে গম্ভীরা মুখোশ নৃত্যের বিশেষ এক ভূমিকা রয়েছে। অবিভক্ত বাংলার বিভিন্ন অঞ্চলে নানা ধরনের মুখোশ নৃত্যের প্রচলন ছিল এবং এখনো আছে। পুন্ডলিয়ার বিখ্যাত ছোঁ-নাচ ছাড়াও চট্টগ্রামে 'বিউ' উপলক্ষ্যে মুখা খেল বেশ জনপ্রিয়। এসব ছাড়াও ঢাকা জিলার বিক্রমপুরেও এক সময় কথাকলির মত গাঢ় রঙে মুখ একে নাচের প্রচলন ছিল। পুন্ডলিয়ার ছোঁ-এর সঙ্গে মালদহের গম্ভীরা মুখোশ নৃত্যের



প্রধান পার্থক্য হলো এই যে গভীর নৃত্য আজও গভীরভাবে ধর্মীয় অনুষ্ঠানের সঙ্গে সংশ্লিষ্ট। গভীরার মুখোশ সাধারণতঃ নিমকাঠ ও মাটি দিয়ে তৈরী হয়। নিমকাঠের ওপর মাটির হালকা প্রলেপ দিয়ে তা শুকিয়ে তার ওপর প্রয়োজনীয় রঙ করা হয়। মুখোশগুলি পুরুষানুক্রমে নর্তকের গৃহে রক্ষিত থাকে। নর্তক সঙ্ঘসরই নিয়মিতভাবে মুখোশের পূজো করে থাকে। এসব ছাড়াও আগে নৃত্যের আগে শিবের পূজারী-দ্বারা মুখোশের প্রাণ প্রতিষ্ঠার প্রথা ছিল। বিশ্বাসের তীব্রতা এবং সময়ের অভাবে বর্তমানে মুখোশের এই প্রাণ-প্রতিষ্ঠার রীতিটি প্রায় উঠেই গেছে। যাইহোক, উপাদানগত কারণে গভীরার মুখোশ যে ছোট-এর মুখোশ থেকে ওজনে অনেক ভারী—এ বিষয়ে কোনোই সন্দেহ নেই। তাছাড়া স্থানীয় লোকবিশ্বাস মতে গভীরার কোনো কোনো মুখোশ যেমন কালী, চামুণ্ডা এবং নারসিংহী খুবই জাগ্রত। গভীরার মুখোশ নৃত্যের নর্তক সাধারণতঃ চোস্ত জাতীয় পাঞ্জামা এবং ফুলহাতা জামা গায়ে দেয়। পায়ে পরে ঘুঙুর, মুখোশ পরার আগে নর্তক চোখ ও নাকের অংশটি বাদ দিয়ে মুখমণ্ডলের বাকি অংশটি কাপড়ের পাতলা আচ্ছাদন দিয়ে আবৃত করে তার ওপর পরে মুখোশ। মুখোশটি দড়ি দিয়ে মাথার পেছন দিকে বাঁধা থাকে। কোনো কোনো নৃত্যে যেমন নারসিংহী প্রভৃতিতেও মুখোশের উপরের অংশে চামর বেঁধে নেয়ারও চল আছে।

মুখোশ নৃত্যের সঙ্গে সঙ্গতকারী বাস্তবস্থিতিসেবে ঢাক এবং কাঁসী বাজানো হয়।

যাইহোক, বিষয়বস্তুর ভিত্তিতে গভীরার মুখোশ নৃত্যকে আবার কয়েকটি ভাগে ভাগ করা যায়।

(১) পৌরাণিক—বাণকালী, নারসিংহী, বাসুদেবী, গুণিনী বিশাল, চামুণ্ডা, উগ্রচণ্ডা, ঝাঁটাকালী, মহিষাসুর মর্দিনী, কান্তিক, গণেশ, হনুমান, লক্ষ্মী, সরস্বতী, রাধাকৃষ্ণ, রামলক্ষ্মণ, শিবদুর্গা, হিরণ্যকশিপু বধ, তারকাসুর বধ, সাবিত্রী সত্যবান, স্বধন্য বধ, শুভ-নিশুভ বধ প্রভৃতি।

(২) গ্রামীণ বা লোকায়ত—বক, গরুর দুধ দোহা, কলসী কাঁখে বধু, টাণা, সাঁওতাল, মহিষ-রাখাল, চাষা-চাষী প্রভৃতি।

(৩) প্রাণী সম্পর্কিত—সর্প, ব্যাঘ্র, ভল্লুক, হরিণ, হনুমান প্রভৃতি।

(৪) সামাজিক—মাঁতাল, মেমসাহেব, বুড়াবুড়ি।

(৫) মিশ্র ও অগ্ৰাণ্য—পইরী (পরী), বংশ, রণপা, শব, জাহ্নকর, ভূত-পেট্রী, ঢালী প্রভৃতি।

গভীরার গান গভীরার উৎসবেরই প্রধান অংশ। গভীরার গান অবশ্য শুধুমাত্র ধর্মীয় উৎসবের সঙ্গেই আজ আর সংশ্লিষ্ট নেই। কেননা মালদহের সাধারণ মানুষের কাছে এই শতাব্দীর প্রথম থেকেই ধর্ম-নিরপেক্ষ লোকনাট্য হিসেবে গভীরার ব্যাপক জনপ্রিয়তা লাভ করেছে। তবে গভীরার উৎসবের সময়, উৎসবের চতুর্থ দিনে

যে গম্ভীরা মণ্ডপের সামনে আচ্ছাদিত চত্বরে বা উন্মুক্ত খোলা মাঠে পরিবেশিত হয় তার ধর্ম-সংশ্লিষ্টতা এখনো রয়ে গেছে। উৎসবের গম্ভীরাগানে মণ্ডপের দিকটি ছাড়া বাকি ভিন দিকেই বসে দর্শক। দর্শক পরিবেষ্টিত ১৬ ফুট ব্যাসার্ধের গোলাকার ক্ষেত্রটুকুতেই গম্ভীরা গানের আসর বসে। স্বতন্ত্রভাবে কোনো উঁচু মঞ্চ তৈরী করা হয় না। যাইহোক, আসর সংস্থান বা মঞ্চ ব্যবস্থার ব্যাপারে ধর্ম নিরপেক্ষ ও ধর্মীয় গম্ভীরার মধ্যে বিশেষ কোনো পার্থক্য লক্ষ্য করা যায় না। তবে সেখানে কোনো মণ্ডপ না থাকায় দর্শক বসে আসরের চারদিক ঘিরেই। আসর থেকে একটু দূরে কোনো বাড়ির বারান্দা বা খোলা জায়গায় অস্থায়ীভাবে গ্রীনরুম তৈরী করে নেওয়া হয়। গ্রীনরুম থেকে আসরে যাতায়াত করার জন্তে একটি সরু রাস্তা থাকে। মধ্যে বৃত্তাকার (বা কোথাও কোথাও আয়তাকার) আসরের একপাশে বসে গায়ন-বাহন। বর্তমানে গম্ভীরায় বাজন্ত হিমেবে হারমোনিয়াম, ডুগি-তবলা এবং বাঁশির ব্যাপক প্রয়োগ বেশ জনপ্রিয়তা লাভ করেছে। কিন্তু গম্ভীরায় আগে কেবলমাত্র ঢোল ও কঁাসি প্রযুক্ত হ'ত। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য যে আগে গম্ভীরা উৎসবের জন্ত স্থায়ীভাবে গম্ভীরা বা গম্ভীরা-মণ্ডপ নির্মাণ করা হত। বর্তমানে স্থায়ী মণ্ডপ নির্মাণের চল উঠে গেছে। তবে প্রাচীন গম্ভীরা মণ্ডপ নির্মাণের নিদর্শন হিসেবে ইংরেজ বাজারের টিনের গম্ভীরা এবং আইহোর গম্ভীরা মণ্ডপ দুটি টিকে আছে। স্বাণত্যকর্ম ও নাট্যগৃহের অস্ত্রাশ্রয় অনেক দিক থেকেই কেরালার কুত্তমশলম ও অসমের ভাওনা ঘরের সঙ্গে এই গম্ভীরার বেশ মিল লক্ষ্য করা যায়।

গম্ভীরা পালাগান আবার কয়েকটি নির্দিষ্ট পর্বে বিভক্ত। পঞ্চলি হলো—মুখপাদ, বন্দনা, ডুয়েট বা দ্বৈতগান, চারইয়ারী, পালাবন্দী গান এবং খবর বা রিপোর্ট।

মুখপাদে পালার চরিত্ররা সকলে আসরে উঠে গান গেয়ে প্রত্যেকের পরিচয় জানিয়ে দেয়। মুখপাদের আবার দুটি অংশ, ধূয়া এবং চিতানি। ধূয়াতে থাকে আড়াই ফের গান আর চিতানিতে থাকে দুই ফের গান।

মুখপাদের পরে বন্দনা। বন্দনার প্রথমেই শিবের আবাহন করা হয়। শিব গম্ভীরার আসরে নানা হিসেবেই পরিচিত। বাঘছাল পরে ডমরু ও ত্রিশূল হাতে নিয়ে জটাজুটধারী নানা এবার মঞ্চে আসে। নানার উপস্থিতিতে মঞ্চোপরি চরিত্ররা সমবেতভাবে মাহুষের দৈনন্দিন জীবনের নানা স্বপ্ন দুঃখের কথা উপস্থিত করে এবং নানা এসবের কোনো প্রতিকার করছেন! বলে অভিযোগও করে। এই অংশে অহযোগকারীদের সঙ্গে শিবের বাদান্তবাদ চলে মুখ্যত গানের সাহায্যে, তবে মাঝে মাঝে ভাংকণিকভাবে রচিত গল্প সংলাপেরও প্রয়োগ করা হয়ে থাকে। এখানে অহযোগকারীরা দরিত্র, পীড়িত এবং অসহায় জনসাধারণেরই প্রতিনিধি। ফলে তাদের পরনে থাকে হাঁটুর ওপর অবধি গুটিয়ে পরা কম বহরের

খুঁজি, গায়ে থাকে ছেঁড়া গেঞ্জি এবং মাথায় ও হাতের কজিতে ছেঁড়া ছাকড়া বাঁধা থাকে। আর মেকআপ বলতে কপালে চুনের একটি টিপ আর কখনো কখনো চোখের নীচে তুঘো কালি আর নানা ওরফে মহাদেব এখানে শাসক প্রধানেরই প্রতিনিধি। অহুযোগকারীদের সঙ্গে একজন ক্ষমতা লোভী শাসক প্রধানের মতই বাদানুবাদ করে নানা শেষে নিজের জনপ্রিয়তা, ও গদী হারানোর ভয়ে উত্থাপিত সমস্যা দূর করার প্রতিশ্রুতি দিয়ে তবে তখনকার মত আসন্ন থেকে চাড়া পায়।

বন্দনার পর বিভিন্ন সব বিষয়বস্তুর ওপর গান পরিবেশিত হয়। তবে বিষয় দৈনন্দিন জীবনের নানা সমস্যা—সামাজিক বা রাষ্ট্রীয় যাই হোক না কেন দ্রুত মানুষের প্রতিনিধিত্ব করার মত একজন লোক সঙ্গ সময়ে মঞ্চে উপস্থিত থাকে। সমবেত দর্শকবৃন্দের নানা আশা আকাঙ্ক্ষা তার মুখে ব্যক্ত হয়ে থাকে। গভীর জনপ্রিয়তার মূল কারণ এখানেই। পালাগানের আসরে বিষয়বস্তু অহুসারে চরিত্র আসরে উপস্থিত থাকে। ডুয়েট বা ত্রৈতগীতিতে বিষয় সীমাবদ্ধ হুজনের মধ্যে। দুই ইয়ারীতে হুজনের মধ্যে তর্ক বিতর্ক চলে, চার ইয়ারীতে চারজন ইয়ার বা বন্ধু উপস্থিত থাকে, উপস্থিত থাকে নানাও। গান এবং সংলাপের সাহায্যেই বিষয় উপস্থিত হয়ে থাকে। গভীরায় গানগুলি পরিবেশিত লিখিত বা পুঁথিচিত বা আগে থেকে সংগৃহীত হলেও সংলাপ পাত্রপাত্রীরা তাত্ক্ষণিকভাবেই তৈরী করে নেয়।

গভীরায় গানে মালদা জিলার সাধারণ মানুষের ভাষাই প্রযুক্ত হয়ে থাকে। ভৌগোলিক ও ঐতিহাসিক কারণে মালদা জিলাতে বিভিন্ন ধরনের মানুষ বসবাস করে। ফলে দৈনন্দিন জীবনে তারা যে ভাষার ব্যবহার করে তা সর্বৈব বাংলা ভাষার অহুসারী নয়। পার্শ্ববর্তী বিহারে প্রচলিত হিন্দী তথা ভোজপুরী মালদার অনেক অঞ্চলের সাধারণ মানুষের কথা বুলিতে গভীর ছাপ ফেলেছে। এই মিশ্র বুলি গভীরায় গানে উল্লেখযোগ্য অবদান রেখেছে।

আগেই বলা হয়েছে যে গভীরাতে নানা বাস্তবকে সামনে রেখে জনসাধারণের নানান অভাব অভিযোগ তথা দুঃখ দুর্দশার কথা তুলে ধরা হয়। কিন্তু শিবকে আসরে সশরীরে উপস্থিত করে অভাব অভিযোগ দায়ের করার রীতিটা কিন্তু খুব বেশিদিন প্রচলিত হয় নি। এই শতাব্দীর প্রথম দশকে প্রখ্যাত গভীরায় গায়ক শেখ সফাই এই রীতিটির প্রবর্তন করেন। গভীরায় গানের শেষ অংশটি হলো রিপোর্ট। এই অংশে খবরের কাগজের মত করে সমকালীন স্থানীয় ও আকর্ষণীয় ঘটনা তুলে ধরা হয়।

গভীরায় গানের বিষয় থেকে বোঝা যায় যে সামাজিক বিষয়ই এতে অধিক গুরুত্বের সঙ্গে বিবেচিত হয়। গভীরায় এই সামাজিক দায়বদ্ধতার কারণে অনেক আগে থেকেই তাই মালদহের স্থানীয় এবং আমাদের জাতীয় নেতৃবৃন্দের দৃষ্টি আকর্ষণ

করে ছিলো। মহামাত্ত বিনয় কুমার সরকারের উত্তোগে এই শতাব্দীর প্রথম দশকেই মালদহতে জাতীয় শিক্ষা পরিষদ গঠিত হয়েছিলো। এই পরিষদের অগ্রতম উদ্দেশ্য ছিলো মালদহের লোকশিক্ষা বিশেষত গভীরার পুনরুদ্ধার সাধন এবং লোকশিক্ষার্থে এর প্রয়োগ। আজ থেকে প্রায় ৮০ বছর আগে গভীরার মত এক আঞ্চলিক লোক আঙ্গিকের যুগোপযোগী সংস্কার সাধনে এই পরিষদের ভূমিকা একই সঙ্গে বিস্ময়কর এবং প্রশংসার্হ।

গভীরা গানের শিল্পী আসলে গণশিল্পী, তার কবিও আসলে গণকবি। তাই গভীরা গানে-কি স্বাধীনতার আগে কি পরে সর্বদাই জাতীয় আকাজ্জার প্রতিফলন ঘটেছে। তাই স্বাধীনতা লাভের আগে গভীরা গানে পরানীনতার বেদনা ও স্বাধীন হবার আকুতি প্রতিফলিত হয়েছে। তিনের দশকে তাই গভীরার বিষয় হয়েছে জিতু মাতাল ও তার অলুগামীদের দ্বারা ইংরেজ সরকারের বিরুদ্ধে সংগঠিত লড়াই। স্বাভাবিকভাবেই গভীরা রাজদ্রোনে পড়েছিলো এবং রাজদ্রোহের অভিযোগে অভিযুক্ত হয়েছিলেন গভীরা শিল্পী গোবিন্দ শেঠ, গোপীনাথ শেঠ, মটরবাবু এবং শেখ সোলেমান প্রমুখ। সে সময়ে অর্থাৎ স্বাধীনতা লাভের আগে নানাবিধ সামাজিক সমস্কার সঙ্গে রাজনৈতিক দাবী দাওয়াও প্রতিফলিত হয়েছিলো। গভীরার এই ভূমিকা খুশি হয়ে স্বভাষচন্দ্র বসু ও তাই গভীরা ও গভীরা শিল্পীদের উৎসাহিত করেছিলেন। আবার দেশ বিভাগের আগে ও পরে সংগঠিত সাম্প্রদায়িক দাঙ্গায় গভীরা শিল্পারা আহত হয়েছে। তাদের সেই অভুত্টি প্রকাশ পেয়েছে তাদের দাঙ্গা বিরোধী গানে। সম্মিলিত হিন্দু মুসলমানের বাসভূমি মালদাতে সাম্প্রদায়িক সম্প্রীতি বজায় রাখার জন্যে গভীরা শিল্পীরা সর্বদাই তৎপর থেকেছে। গভীরা পূজা-উৎসব ও গান খুবই প্রাচীন কিন্তু আধুনিক গভীরা—যা মূলতঃ আঙ্গিকগত দিক থেকে নাট্যধর্মী এবং বিষয়গতভাবে সামাজিক ও রাজনৈতিক তার উদ্ভব খুব বেশি দিনের নয়—এই শতাব্দীরই প্রথম দশকে। তবুও ইতিমধ্যেই তা বাংলা লোকনাট্যের দ্বারা খুবই সজীব এবং সম্ভাবনাময় এক প্রবাহ হিসেবে চিহ্নিত হয়েছে। নির্মল দাস ওরফে নিরুবাবু বর্তমানে গভীরার সবচেয়ে জনপ্রিয় শিল্পী।

